N N

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES

HEFT 77.

DER ITALIENISCHE EINFLUSS

IN DER

VLÄMISCHEN MALEREI

DER FRÜHRENAISSANCE

VON

CHARLOTTE ASCHENHEIM

MIT 5 LICHTDRUCKTAFELN

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1910

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES.

1. Heft. Studien zur Geschichte der spanischen Plastik. Juan Martinez Montañes — Alonso Cano — Pedro de Mena — Francisco Zarcillo. Von Prof. Dr. *B. Haendcke*. Mit 11 Tafeln. 3. —

2. Michelozzo di Bartolommeo. Ein Beitrag zur Geschichte der Architektur und Plastik im Quattrocento. Von Dr. *Fritz Wolff*. 4. —

3. Die Antike in der bildenden Kunst der Renaissance. I. Die Antike in der Florentiner Malerei des Quattrocento. Von Dr. *Emil Jaeschke*. 3. —

4. Des Marcus Vitruvius Pollio Basilika zu Fanum Fortunae. Von Dr. *Jakob Prestel*. Mit 7 Tafeln in Lithographie. 6. —

5. Altchristliche Ehedenkmäler. Von Dr. *Otto Pelka*. Mit 4 Lichtdrucktafeln. 8. —

6. Die Darstellung der Anbetung der hl. drei Könige in der toskanischen Malerei von Giotto bis Lionardo. Von *Neena Hamilton*. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

7. Die Kirchentür des heiligen Ambrosius in Mailand. Ein Denkmal frühchristlicher Skulptur. Von *Adolph Goldschmidt*. Mit 6 Lichtdrucktafeln. 3. —

8. Die Baugeschichte des jüdischen Heiligtums und der Tempel Salomons. Von Dr. *Jakob Prestel*. Mit 7 Tafeln auf zwei Blätter. 4. 50

9. Giottos Schule in der Romagna. Von *Albert Brach*. Mit 11 Tafeln. 8. —

10. Die Anfänge christlicher Architektur. Gedanken über Wesen und Entstehung der christlichen Basilika. Von *Felix Witting*. Mit 26 Abbildungen im Text. 6. —

11. Das Porträt an Grabdenkmalen; seine Entstehung und Entwickelung vom Altertum bis zur italienischen Renaissance. Von Dr. *Reinhold Freiherr von Lichtenberg*. Mit 44 Lichtdrucktafeln. 15. —

12. Die Darstellungen des fra Giovanni Angelico aus dem Leben Christi und Mariae. Ein Beitrag zur Ikonographie der Kunst des Meisters. Von Dr. *Walter Rothes*. Mit 12 Lichtdrucktafeln. 6. —

13. Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken nebst den verwandten kirchlichen Baudenkmälern. Eine Untersuchung zur Geschichte der byzantinischen Kunst im I. Jahrtausend von *Oskar Wulff*. Mit 6 Tafeln und 43 Abb. im Text. 12. —

14. Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt des Brüsseler Bildschnitzers Jan Bormann. Von *Johnny Roosval*. Mit 61 Abb. 6. —

15. Urbano da Cortona. Ein Beitrag zur Kenntnis der Schule Donatellos und der Sieneser Plastik im Quattrocento. Nebst einem Anhang: Andrea Guardi. Von *Paul Schubring*. Mit 30 Abbildungen. 6. —

16. Nicola und Giovanni Pisano und die Plastik des XIV. Jahrhunderts in Siena. Von *Albert Brach*. Mit 18 Lichtdrucktafeln. 8. —

17. Donatello und die Reliefkunst. Eine kunstwissenschaftliche Studie von *S. Fechheimer*. Mit 16 Lichtdrucktafeln. 6. —

18. Formalikonographische Detail-Untersuchungen. I. Das Taubensymbol des hl. Geistes (Bewegungsdarstellung, Stilisierung: Bildtemperament). Von *Walter Stengel*. Mit 100 Abbildungen. 2. 50

19. Westfranzösische Kuppelkirchen. Von *Felix Witting*. Mit 9 Abb. 3. —

20. Der anonyme Meister des Poliphilo. Studie zur ital. Buchillustration u. zur Antike in der Kunst des Quattrocento. Von *Jos. Poppelreuter*. Mit 25 Abb. 4. —

21. Roger van Brügge, der Meister von Flemalle. Von *C. Hasse*. M. 8 Tfln. 4. —

22. Die Fresken des Antoniazzo Romano im Sterbezimmer der hl. Catarina von Siena zu S. Maria sopra Minerva in Rom. Von *Adolf Gottschewski*. Mit 11 Lichtdrucktafeln. 4. —

23. Das Tabernakel mit Andrea's del Verrocchios Thomasgruppe an Or San Michele zu Florenz. Ein Beitrag zur Florentiner Kunstgeschichte. Von *Curt Sachs*. Mit 4 Lichtdrucktafeln. 3. —

24. Einleitende Voruntersuchung zu einer Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Von *Wilhelm Pinder*. Mit 3 Doppeltafeln. 4. —

25. Die Blütezeit der sienesischen Malerei und ihre Bedeutung für die Entwickelung der italienischen Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der sienesischen Malerschule. Von *Walter Rothes*. Mit 52 Lichtdrucktafeln. 20. —

1944/13

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES. HEFT 77.

DER ITALIENISCHE EINFLUSS

IN DER

VLÄMISCHEN MALEREI DER FRÜHRENAISSANCE

DER ITALIENISCHE EINFLUSS

IN DER

VLÄMISCHEN MALEREI

DER FRÜHRENAISSANCE

VON

CHARLOTTE ASCHENHEIM

MIT 5 LICHTDRUCKTAFELN

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1910

THE GETTY CENTER
LIBRARY

VORWORT.

Die vorliegende Abhandlung ist ein Versuch, dem italienischen Einfluß auf die vlämische Malerei während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts nachzugehen und damit einen kleinen Beitrag zu der Geschichte des italienischen Einflusses zu liefern, der sich in der Renaissancezeit über die Kunst und das Kunstgewerbe des ganzen westlichen Europa erstreckt. Es handelt sich dabei um die Beantwortung der Fragen: Was kam dem Eindringen der fremden Kunstanschauung entgegen? Was wurde aufgenommen? Wie wurde es verarbeitet? Auf welchen Wegen vollzog sich die Uebertragung? Welche Bedeutung hat der Einfluß für die Entwicklung der vlämischen Malerei?

Das 16. Jahrhundert gilt allgemein als die Zeit der niederländischen Renaissance. Die Stilperiode von ca. 1500—1550 aber trägt keinen feststehenden Namen. Am treffendsten wäre sie vielleicht als die der Manieristen im Gegensatz zur folgenden der Romanisten zu bezeichnen, wenn darin nicht zugleich eine Kritik läge. Lichtwark hat die Epoche in seinem Buch über die deutschen Ornamentstiche, das die niederländischen einbegreift (Berlin 1888), «Frührenaissance» genannt. Die Bezeichnung ist hier aufgenommen, obwohl sie für die vlämische Malerei weniger zutreffend als für die Ornamentik ist, denn bereits im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts dringen cinquecentistische Elemente ein, lassen sich Bemühungen, die großen italienischen Klassiker nachzuahmen, erkennen.

Das Kapitel über Metsys ist zum Teil, die über Gossart und Orley sind bis auf geringe Hinzufügungen vollständig meiner in München 1909 erschienenen Dissertation entnommen.

Heidelberg, im Januar 1910.

INHALT.

Vorwort V
Der Anfang des italienischen Einflusses 1
Quintin Metsys 10
Jan Gossart gen. Mabuse 18
Bernart van Orley 30
Die Antwerpener Schule 43
Die Brügger Schule 55
Schluß 61

DER ANFANG DES ITALIENISCHEN EINFLUSSES.

MIT dem Beginn des 15. Jahrhunderts setzt im Norden und im Süden eine neue Stilphase ein. Hier und dort ist ihr ein enges Verhältnis zur Natur, ein kräftiger Realismus eigen, hier und dort macht sich ein starkes Raumgefühl geltend. Um diese neuen Anschauungen zum Ausdruck zu bringen, werden jedoch ganz verschiedene Wege eingeschlagen.

In Italien verbündet sich die Kunst mit der Wissenschaft, die Praxis mit der Theorie. Dagegen beruht die niederländische Kunst allein auf der sinnlichen Anschauung. Die äußere Erscheinung der Dinge soll möglichst überzeugend gegeben werden. Mittel dazu ist die scharfe Beobachtung des Einzelnen. Solange die niederländische Malerei ihre rein empirische Methode beibehielt, war ein italienischer Einfluß auf sie nicht möglich, obwohl politische, kommerzielle und religiöse Beziehungen bestanden. Rogier van der Weyden blieb trotz seiner Reise nach Italien unberührt von der Kunst des Landes. Josse van Gent kommt hier nicht in Betracht, da er durch seine langjährige Tätigkeit in Urbino selbst zum Italiener wurde. Er übte auch keine Wirkung auf die Malerei seiner Heimat aus.

Die italienischen Quattrocentisten waren der Ueberzeugung, die Alten hätten einen festen, auf Messungen beruhenden Schönheitskanon besessen. Sie bemühten sich, diesen durch theoretisches Studium und durch Nachahmung der antiken Ueberreste zu erkennen und ihren Werken mitzuteilen. Da die niederländische Malerei die Schönheit in der farbigen Pracht der Dinge sah, teilte sie die Begeisterung für die antike Kunst vorerst nicht. Auch wenn ihr damals Denkmäler antiker Kunst vor Augen kamen, konnte sie kaum Anregungen daraus schöpfen.

Die von Müntz aufgestellte Behauptung, der klassische Einfluß mache sich schon zu den Zeiten Huberts und Jans van Eyck bemerkbar[1], ist nicht überzeugend. Zum Beweis führt Müntz eine antike Philosophengestalt unter der Gruppe der Heiligen auf der «Anbetung des Lammes» und die Reliefs von «Kain und Abel» auf den Flügeln des Genter Altars an, außerdem ein antikes Kapitell auf dem Reisealtärchen Karls V. (Dresden, Mus.) und den Kamin eines früher Dirk Bouts zugeschriebenen Abendmahls (Brüssel). Das letzte Beispiel kommt nicht in Betracht, seitdem es als eine Arbeit Alberts, des Sohnes von Dirk Bouts, erkannt worden ist. Die Gestalt auf der Anbetung des Lammes, in der Müntz ein Abbild Platos zu sehen glaubt, fällt nicht aus der übrigen Schar der heiligen Männer heraus. Die ruhige Haltung dieser Heiligen, die strenge noch altertümliche Gewandbehandlung mag die Erinnerung an klassische Figuren wachrufen, eine Wirkung, die aber von Jan van Eyck sicher nicht beabsichtigt war. Die Reliefs von Kain und Abel hängen wie die übrigen Grisaillen des Genter Altars eng mit der zeitgenössischen Plastik der Niederlande zusammen. Wenn sie in ihrer Durchbildung Uebereinstimmung mit Skulpturen Ghibertis zeigen, so ist dies nur ein erneuter Beweis für die Tatsache, daß Ghiberti den gotischen Charakter auch noch nicht vollständig abgestreift hatte. Das Pfeilerkapitell auf dem linken Flügel des Dresdner Altars ist kaum eine römische Arbeit; wahrscheinlich geht es, wie das ganze Kircheninterieur, auf ein niederländisches Bauwerk romanischer Epoche zurück. Aehnlichen Reliefschmuck tragen z. B. die Pfeilerkapitelle des romanischen Chors auf Ouwaters Auferstehung des Lazarus (Berlin, Mus.).

Anders verhält es sich mit dem Motiv der guirlandentragenden Putten, aus dem Müntz einen klassischen Einfluß bei Memling folgert. Hier, in dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts, haben wir es in der Tat mit einer antiken Dekoration zu tun, die in der gleichen Weise von der italienischen Quattrocentokunst verwendet worden war.

Aber diese Entlehnung aus der italienischen Kunst bleibt auch die einzige in Memlings Werk. Der von Siebert vertretenen Meinung, Memling habe in seinen Architekturen den neuen Baustil bevorzugt[2], kann ich nicht zustimmen. Seine Säulen sind keine Renaissancegebilde; sie tragen entweder gotische Laubkapitelle, in die zuweilen Wappenschilder eingefügt sind, oder sie sind nach Art romanischer Säulen mit skulpierten Darstellungen verziert. Die Rundbogen, die Memling öfters anbringt,

---

[1] Müntz, Ed.: Les influences classiques et le renouvellement de l'art dans les Pays-Bas. Gaz. des Beaux-Arts 1898.

[2] Siebert, M.: Die Madonnendarstellung in der altniederländischen Kunst. Straßburg 1906.

sind nicht durch ihn in die niederländische Bildarchitektur eingeführt. Infolge der Vorliebe für die Darstellung romanischer Bauten waren sie für die niederländischen Maler des 15. Jahrhunderts ein gewohnter Anblick. Schon lange vor Memling hatte Dirk Bouts den flachen Rundbogen als rahmende Architektur verwendet (Mittelbild des Kreuzigungsaltars in der Capilla Real zu Granada). Im übrigen ist Memlings Archivolte noch gotisch profiliert, mit einem Eichenblattornament versehen und mit Krabben besetzt. Die nackten Figuren, die auf dem Sebastiansaltar und einem nicht eigenhändigen Madonnenbild in Wörlitz den Bogen flankieren, sind keine antiken, sondern alttestamentarische Gestalten. Der Mann, der dem Löwen den Rachen aufreißt, stellt Samson, nicht wie man annehmen könnte, Herkules dar. Auch auf Eycks Pala-Madonna finden sich diese Figürchen als Thronschmuck.

Unter den Architekturen Memlings fallen die Stadtansichten auf den «Sieben Freuden» und «Sieben Leiden Mariae» (München und Turin) durch ihre Fremdartigkeit auf und haben deshalb zur Annahme eines Aufenthaltes Memlings in Italien geführt. Schubert-Soldern hat auf die sarazenische Architektur Unteritaliens und Siziliens als Vorbild hingewiesen[1]. Der orientalische Charakter dieser Bauten ist offenkundig. Die Art aber, wie sie mit nordisch-mittelalterlicher Architektur verbunden sind, — eigentlich handelt es sich nur um einen orientalischen Gebäudekomplex in der Mitte, den Häuser, Mauern und Türme aus Memlings Heimat umschließen — spricht gegen des Künstlers Autopsie, besonders, wenn man sich am Ursulaschrein vergegenwärtigt, wie getreu und lebendig Memling selbstgesehene Stadtansichten wiedergibt. Wahrscheinlicher ist es, daß Memling zu seinen fremdländischen Architekturen Zeichnungen eines Orientfahrers benutzt hat, ebenso etwa, wie Carpaccio seine orientalischen Gebäude der «Peregrinatio in terram sanctam» des Breydenbach entnommen hat[2].

Es ergibt sich nun die Frage, ob die guirlandentragenden Putten in Memlings Werk sich nur durch eine Reise nach dem Süden erklären lassen, oder ob sie ihm auch auf indirektem Wege vermittelt sein könnten. Soweit unsere Kenntnis reicht, existierten italienische Kupferstiche und Medaillen mit diesem Motiv zur Zeit Memlings noch nicht. Eher könnte eine Uebertragung durch Miniaturen stattgefunden haben[3]. Es kommen vor allem die Buchillustrationen Fouquets und seiner Schule in Betracht, in denen diese Engelknaben häufig sind.

---

[1] Schubert-Soldern, F. v.: Von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Landschaftsmalerei. Straßburg 1908.

[2] G. Ludwig und Pompeo Molmenti: Vittore Carpaccio, la vita e le opere. Milano 1906.

[3] S. Voll, K.: Altniederländische Malerei. Leipzig 1906.

Fast völlige Uebereinstimmung mit der rahmenden Architektur auf Memlings Sebastiansaltar und dem Wiener Madonnenbild weist eine ungefähr gleichzeitige französische Miniatur des Manuskripts 14363 der Bibl. Nat. (Paris) auf. Wie bei Memling stehen die Figürchen auf Säulen und halten die unteren Enden der Festons in ihren Händen[1]. Nur die Archivolte hat die Form des französischen Korbbogens erhalten. Da diese Miniatur aber dem Maître de Moulins nahe steht, und in ihrer ganzen künstlerischen Behandlung niederländischen Einfluß verrät, handelt es sich hier um das umgekehrte Verhältnis einer Anlehnung des französischen Künstlers an den niederländischen. Fouquet selbst faßt das Motiv viel ornamentaler als Memling auf. Er legt die Flügel der Engelknaben symmetrisch auseinander; seine Guirlanden zeigen abwechselnde Ringe von Blättern und kugelartigen Früchten. Alles ist gleichmäßig mit Gold überzogen. Den übrigen Bildarchitekturen entsprechend verrät diese strenge Behandlung des Motivs seine Abstammung aus der florentinischen Kunst, während Memling durch die Anwendung natürlicher Farben und die Munterkeit seines Vortrags mehr an Mantegna erinnert. Doch hat auch der Oberitaliener eine gewisse Stilisierung in der Zusammensetzung der Festons bewahrt. Memlings Gewinde dagegen mit ihrem bunten Durcheinander von Früchten, Blumen und Laubwerk wirken völlig ungezwungen. Sie scheinen nicht einem Kunstwerk nachgebildet zu sein, sondern auf Naturbeobachtung zu beruhen. Die Gelegenheit dazu kann sich bei einer Festdekoration der Stadt Brügge ergeben haben[2].

Die Ausschmückung der Straßen und Häuser beim Einzug der Fürsten oder bei sonstigen Feierlichkeiten spielten, wie die Chronisten berichten, damals in den Niederlanden eine wichtige Rolle. Die eingesessenen Bürger suchten bei diesen Anlässen ihre Ehre in einer prunkvollen Dekoration ihrer Wohn- und Gildenhäuser. Sie wurden darin häufig noch übertroffen von den fremden, in Brügge wohnhaften Kaufleuten, die sich als Repräsentanten ihres Heimatstaates fühlten. Durch sie haben die Niederländer sicherlich auch die Dekorationsweise der italienischen Frührenaissance kennen gelernt, die Triumphbogen, eine Fülle von Guirlanden und lebende Personen an Stelle von Statuen zu verwenden pflegte. Beim Einzug Pius II. in Ferrara im Jahre 1459 trugen z. B. 18 grüne Bogenpfeiler je einen singenden Engelknaben[3]. Gerade diese Art, Kinder als

---

[1] Abbildung bei Benoît, Camille: La peinture française à la fin du 15. siècle. 1488—1501. Gaz. des Beaux-Arts 1902.

[2] Auf die Bedeutung der Festdekoration für die vlämische Kunst ist schon öfters hingewiesen worden: Wauters, A. J.: La peinture flamande et hollandaise. Paris 1890. — Glück, G.: Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte im 16. Jahrhundert. Jahrb. der Kunstsamml. des Allerh. Kaiserhauses. Wien 1901.

[3] Burckhardt, J.: Geschichte der Renaissance in Italien. 4. Aufl. 1904. § 188.

«lebende Skulpturen» aufzustellen, die an Memlings Motiv erinnert, wird von den Vlamen übernommen. Wann diese Dekorationsweise dort zuerst aufgetaucht ist, wissen wir nicht. Im Jahre 1498, gelegentlich der Taufe Eleonoras, der ältesten Tochter Philipps des Schönen in Brüssel, fand sie jedenfalls reiche Verwendung. Da erzählt Molinet in seiner Chronik: «En partant de l'hostel de mondit seigneur l'archiduc à Condenbergue tirant vers Saincte-Goule par les grandes rues estoit une voye closes de bailles painctes de couleur rouge fischées par fond dedens la chaussée, et de vingt pieds en vingt pieds une estache de mesme hauleteur, sur laquelle estoit ung enfant richement accoustré tenant ung rolle à sa main à manière de propheste.» Und weiter heißt es: «Et ce (estaches) se continuoit depuis la court jusque ladite esglise de dix pieds en dix pieds. Et se estoient environ seize portes artificielles entre deux, sur lesquels estoient josnes enfants accoustrez comme aigles et pastoureaulx, chantoient mélodieusement.» Von einem Guirlandenschmuck ist hier zwar nicht die Rede, er war aber von jeher unabhängig von Italien in den Niederlanden gebräuchlich und findet daher als etwas Selbstverständliches nur selten Erwähnung[1].

Aus diesem Zusammenhang der von Memling in die niederländische Malerei eingeführten Dekoration mit dem öffentlichen Festschmuck erklärt sich die große Beliebtheit des Motivs. Die Rahmenarchitektur Memlings findet zahlreiche Nachahmungen, die sich eng anschließen. Nur die kleinen in der Bogenlaibung liegenden, geflügelten Engelchen, die die oberen Enden der Fruchtschnüre halten, werden meist vermieden. Sie sind selbstverständlich freie Erfindungen Memlings und in ihren unmöglichen Stellungen noch ganz aus gotischem Gefühl geboren[2]. Die fortgeschritteneren Künstler ersetzen sie durch einen ornamentalen Löwenkopf (Madonnenbild in Grosvenor House, London) oder bringen für sie kleine Sitze an (Gerhard David, Gerechtigkeitsbilder, Brügge, Städt. Mus. Triptychon bei Morris ausgestellt in der Guildhall 1906). Eine weitere Umbildung hat die Dekoration auf zwei der späteren Brügger Schule angehörenden Madonnenbildern (Antwerpen,

---

[1] Olivier de la Marche erzählt von der Fülle des Blumen- und Blätterschmucks der Straßen in Brügge zur Feier der Vermählung Karls des Kühnen mit Margarete von York im Jahre 1468. (Traictié des nopces de Monseigneur le Duc de Bourgogne et de Brabant.) — Molinet erwähnt die Festguirlanden beim Einzug Maximilians in Antwerpen 1492. (Chroniques.)

[2] Auch in der oberitalienischen Kunst kommen Bogenumrahmungen mit liegenden Engeln vor. Im kleinen Klosterhof der Certosa zu Pavia und in Cremona an der Casa Cortese sind sie aus gebranntem Ton angebracht. (Vergl. Meyer, Alfred Gotthold: Die oberitalienische Frührenaissance. Berlin 1900). Es handelt sich hier um eine völlig beziehungslose Parallelerscheinung. In der damaligen oberitalienischen Kunst war die Gotik ebenfalls noch nicht so völlig überwunden wie in Florenz; daher auch ein doppelter Spitzbogenrand an der gleichen Archivolte in Cremona.

Mus. und Lyon, Mus.) durch Einführung von Pfeilern mit Gebälk, geschliffenen Säulchen und Renaissanceornamenten erfahren.

Gerhard David hat auf einem seiner Gerechtigkeitsbilder von 1498 unter der Guirlandendekoration zwei Medaillons mit antiken Darstellungen angebracht. Sie geben italienische Plaketten wieder, die noch heute in mehreren Exemplaren existieren[1]. Die unverhältnismäßige Größe der Abbildung zeigt, welchen Wert der Künstler auf diesen Schmuck legte. Eine der Medaillen stellt die «Schindung des Marsyas» dar, also einen Parallelvorgang zur Hauptszene, der Verurteilung und Schindung des Sysamnes. Die Zusammensetzung setzt gewisse archäologische Kenntnisse und Vertrautheit mit dem antiken Sagenstoff voraus. Dieser humanistische Geist bekundet sich zwar jetzt zum ersten Mal in der Malerei, hatte sich aber schon früher der Bühnendarstellung bemächtigt: Beim Einzug Philipps des Schönen in Antwerpen im Jahre 1494 entzückte die Beschauer am meisten eine Aufführung des Parisurteils, bei der drei nackte Frauen als Göttinnen figurierten[2]. Auf diesen Erfolg hin wird es sich eingebürgert haben, den unbekleideten weiblichen Körper als schönsten Festschmuck zu verwenden und beim Einzug Karls V. in Antwerpen im Jahre 1521 mögen die nackten weiblichen Gestalten für die Niederländer kein überraschender Anblick mehr gewesen sein, sondern nur den deutschen Gast in Erstaunen gesetzt haben[3].

Wahrscheinlich haben sich auch die Architekturformen der Renaissance zuerst der «Stellagien» die bei Festen auf den Straßen aufgeschlagen wurden, bemächtigt[4]. Diese Bauten, die nur zu vorübergehendem Gebrauch bestimmt waren und eine effektvolle Wirkung verlangten, gaben Gelegenheit, das Neue auszuprobieren. Daneben mußten die Bildarchitekturen am empfänglichsten für den Renaissanceschmuck sein, weil sie hauptsächlich dekorativen Zweck hatten und eine verhältnismäßig leichte Uebertragung gestatteten.

Die Freude an den fremden Schmuckelementen war durch die Tendenz zu reichhaltiger und lebhafter Wirkung bedingt, die sich in der Spätgotik mehr und mehr bemerkbar machte. Die italienische Kunst entsprach dieser Geschmacksrichtung durch die Menge ihrer Architekturformen und durch eine Fülle von ornamentalen Motiven: Pflanzen-, Tier-, Menschen-, Gefäßformen usw.

---

[1] S. Bodenhausen, E. v.: Gerhard David. München 1904.

[2] Molinet, Chroniques IV: «Mais le hourd, où les gens donnoient les plus affectueux regards fut sur l'histoire des trois déesses que l'on voit au nud et de femmes vives».

[3] Dürer erzählt von dem Einzug in seinem niederländischen Tagebuch, von dieser Schaustellung speziell in einem Brief an Melanchthon. S. Thausing, M.: Albrecht Dürer. Leipzig 1846.

[4] Gute Beispiele von Bühnen, die zum Teil mit gotischen, zum Teil mit Renaissanceformen umkleidet sind, zeigen die Altartafeln zu Beyghem. Sie gehören aber schon ins 16. Jahrhundert.

Aber nicht nur in der Ausschmückung sondern auch in der ganzen Bildauffassung macht sich jetzt das Bestreben nach Bewegtheit geltend. Memling, obwohl zum Sanften und Lieblichen neigend, entzieht sich dem nicht vollständig[1]. Die Anordnung des Mittelbildes seines Johannesaltars mit den zahlreichen Pfeilern- und Pfeilerbündeln, zwischen denen schmale Naturausschnitte stehen, könnte fast unruhig genannt werden. Der Mantel der heiligen Katharina auf demselben Bild läuft von der Schulter in starkem Schwung zu Boden und endigt in bewegten Falten. — Zugleich finden die Körperbewegungen stärkere Beachtung. Die Steifheit, Gezwungenheit und Kraftlosigkeit, die ihnen in den früheren Darstellungen eigentümlich waren, werden allmählich abgestreift. Auf Memlings «Sieben Freuden Mariae» (München, Pinak.) reiten die heiligen drei Könige und ihr Gefolge in munterem Trab mit wehenden Fahnen bergab. Auch bei dem langsameren Tempo des ansteigenden Rückwegs wirkt die Fortbewegung überzeugend. Im Vergleich mit dem Reiterzug Memlings hat der der gerechten Richter und Streiter Christi auf dem Genter Altar noch etwas Starres.

Die Beschäftigung mit dem Bewegungsproblem mußte den Blick auf die italienische Kunst lenken, die es in weit höherem Grade beherrschte und zwar infolge ihrer klareren Raumanschauung. Die italienische Malerei suchte den kubischen Wert der Körper zu erkennen und sie sowie die Leeren zwischen ihnen mit Hilfe der geometrischen Perspektive in exakte Relationen zu bringen. Der Raum selbst ist nur eine Begrenzung der Dinge. Am deutlichsten wird dies bei der einfachsten Aufgabe, der Darstellung eines rechteckigen Profangemachs. Der Quattrocentist wählt dazu gern einen flachen Raumausschnitt mit beiden Seitenwänden und vollständiger Decke und gibt die Figuren und Gegenstände darin in Ansichten, denen eine leicht erkennbare Tiefendimension eigentümlich ist. Die ganze Raumanschauung ist eine plastische; sie hat etwas Schematisches, wirkt aber klar und deutlich. Mit dieser Grundlage war auch das Vor und Zurück des menschlichen Körpers in bewegten Stellungen leicht zu erfassen. Am strengsten wird diese Raumdarstellung im Anfang der Renaissance z. B. im «Tod des heiligen Ambrosius» von Masaccio durchgeführt; doch treffen wir noch auf Ghirlandajos «Geburt Mariae» (Florenz, S. Maria Novella) oder auf seiner «Todverkündigung der heiligen Fina» (S. Gimignano, Collegiata) dasselbe Prinzip. Ist ein tiefer Raum zu geben, so werden zuweilen wie auf Masaccios «Disputation der heiligen Katharina» (Rom, S. Clemente) die Wände mit einem Netz grader Linien überzogen.

---

[1] Ueber Memlings Stellung in der Entwicklung der niederländischen Malerei vergl.: Voll, K.: Altniederländische Malerei. Leipzig 1906.

Häufiger teilen Architekturstücke, Säulen, Pfeiler und Gewölbe den Raum in mehrere flache Kompartimente[1].

Im Gegensatz dazu hat der Raum für den Nordländer des 15. Jahrhunderts selbständige Bedeutung. Der niederländische Maler sieht den Wert der Raumdarstellung in der Illusion einer möglichst großen Tiefe. Deshalb liebt er verhältnismäßig schmale und tiefe Interieurs. Tische, Bänke und Betten, mit der Langseite in den Raum gestellt, dienen als «Repoussoirs». Das Interesse für den Raum an sich führte zu eingehender Behandlung einerseits der Landschaft, andrerseits der Innenarchitektur. Das Gemach auf Eycks Arnolfinibildnis (London, Nat. Gal.) ist durch die Wiedergabe seiner Ausstattung reizvoller als die gleichzeitigen italienischen Interieurs. Den Raumeindruck hat Jan van Eyck durch malerische Mittel, durch die feine Lichtbehandlung erreicht; die Rundung mancher Dinge, etwa des konvexen Spiegels und des Kronleuchters, kommen durch die richtige Verteilung von Hell und Dunkel gut zum Ausdruck. Eine genaue Abschätzung der Raumtiefe ist dagegen kaum möglich, da sich nur wenige Linien als Handhaben dazu bieten und die Möbel im Hintergrund in stark verkürzter Ansicht gegeben sind.

Die vlämische Raumanschauung hatte vor allem den Fehler, daß sie Figuren und Raum nicht zu einer Einheit zusammenfaßte. Daher die zur Bildarchitektur unverhältnismäßige Größe der Personen, daher die flächenhafte Behandlung der Körper, die in den tiefen Räumen doppelt auffällig ist[2].

Im Laufe des Jahrhunderts nähert sich aber die vlämische Auffassung der italienischen. Memling gibt zwar in dem «Madonnenbild mit Stifter» von 1472 (Wien, Liechtensteingalerie) noch einen engen und tiefen Raum, der etwa denen auf Rogiers Darstellungen entspricht; der spätere Floreinsaltar aber zeigt eine Gruppierung der zahlreichen Personen auf einer begrenzten Tiefenzone, an die sich ein darstellungsloser Kirchenraum mit deutlicher Wandgliederung schließt. In der «Ursulalegende» (Brügge, Johanneshospital) spielen sich die Szenen auf einem Vordergrundspodium ab, während die Architekturen einen räumlich wirksamen Mittelgrund

---

[1] Dieses Prinzip der Raumdarstellung wurde am klarsten von der Florentiner Malerei ausgesprochen; es behält aber auch für Venedig seine Gültigkeit. S. z. B. die Innenräume auf der «Verkündigung» Cimas da Conegliano (Petersburg), und auf der «Geburt Mariae» Girolamos da Santa Croce (Padua, Scuola del Carmine). Carpaccio gibt im «Traum der heiligen Ursula» (Venedig, Akademie) und im «Hieronymus in der Zelle» (Venedig, Scuola di S. Giorgio) etwas tiefere Räume, teilt den Fußboden aber durch Licht- und Schattenstreifen, die Decke durch Kassetten. Auch hier sind die größeren Möbel: Bett, Schreib- und Lesepult von der Langseite gesehen.

[2] Dieses Mißverhältnis ist vor allem den Werken Rogiers van der Weyden eigentümlich. Die «Kreuzabnahme» spricht nicht dagegen, denn mit dem flachen «Kasten» war nicht die Wiedergabe eines Interieurs sondern eines zur Aufnahme von Skulpturen bestimmten Altarschreins beabsichtigt.

bilden. Auf dem Porträt des Martin Nieuvenhoven (Brügge, Johanneshospital) ist die Körperlichkeit des Kopfes durch die Einstellung in die Nische fest bestimmt.

Die Architektur gewinnt durch Memling eine neue Bedeutung für die Gesamtwirkung des Bildes. Als erster Niederländer erkennt er in ihr einen grundlegenden Faktor für eine klare und wohlabgerundete Komposition. Die Säulen seiner offenen Hallen (Chatsworth-, Johannes-, Floreinsaltar) teilen die Bildfläche in symmetrische Felder und bilden die Stützen für den Figurenaufbau. Diese dekorative Behandlung führte zu einem bedeutenden Anwachsen des Bildformats und einer dementsprechenden Vergrößerung der Figuren (Johannesaltar). — Den Fortschritt Memlings hinsichtlich der Komposition zeigt ein Vergleich der Rahmenarchitektur auf seinem Wiener Madonnenbild (Hofmuseum) mit der auf Rogiers Johannesaltar (Berlin, Museum). Rogiers Rahmen, an sich hübsch durchgebildet, haben weder eine inhaltliche noch eine formale Beziehung zu den Darstellungen. Sie durchschneiden rücksichtslos die Taufhalle des Mittelbildes und engen den Blick auf die Seitendarstellungen unangenehm ein. Für das Madonnenbild Memlings ist dagegen die Bildarchitektur unentbehrlich. Ihr reizvoller Schmuck harmonisiert mit dem Vorgang; zugleich stimmt die Rahmenlinie mit dem Bogen, in den die Komposition eingeschrieben ist, zusammen.

Gefühl für dekorative Linienführung und eine rhythmische Gliederung der Fläche war eine Hauptforderung der italienischen Renaissanceästhetik. Nachdem bei den Niederländern der Sinn dafür erwacht war, mußte sich der Wunsch ergeben, die italienische Kompositionsweise näher kennen zu lernen. Engere Beziehungen der vlämischen zur italienischen Malerei traten aber nicht mehr im 15. Jahrhundert ein, sondern waren dem 16. vorbehalten.

QUINTIN METSYS.

GERHARD David macht von den italienischen Formen wenig Gebrauch, obwohl sein Leben noch weit in das 16. Jahrhundert reicht. Von äußerst ruhigem Temperament ist er für die Darstellung der Bewegung ohne Bedeutung. Seine Komposition geht von den Holländern aus; oft greift er aber auch die von Memling geschaffenen Bildtypen auf[1].

Sehr fortgeschritten erscheint David dagegen in der Raumbehandlung. Im Anschluß an die holländische Malerei, die großen Wert auf die Beobachtung des Lichts legte, kommt er zu einer körperlichen Gestaltung der Figuren, zu einer Landschaftsbehandlung, die verhältnismäßig ungezwungen in die Tiefe leitet. Es bleibt aber zu beachten daß auch David den Raum rein erfahrungsgemäß bildete, wennschon er über eine viel vollkommenere Technik als die Künstler des frühen 15. Jahrhunderts verfügte. Das 17. Jahrhundert hat diese malerische Raumgestaltung weitergeführt, das 16. dagegen verfolgte zeichnerische Tendenzen und suchte das Raumproblem auf rationellem Wege zu lösen.

Diese Raumauffassung wird von Quintin Metsys vertreten. Auf dem Mittelbild seines Annenaltars mit der hl. Sippe von 1509 (Brüssel, Mus.) hat er die Figuren nicht in die Architektur, eine offene Halle, gesetzt, sondern diese zwischen die Figuren und die Landschaft geschoben. Es resultiert daraus eine Gliederung des Bildraums, die um so mehr auffällt, als für die drei Tiefenzonen nicht dieselbe Horizontlinie beibehalten ist. Weiter ist der Vordergrund durch die Bank, hinter der die Männer stehen, nochmals zerlegt und ebenso die Landschaft durch abrupten Wechsel der Farbe. Dementsprechend hat Metsys in der «Pietà» (Antwerpen, Mus.) die Figuren reihenweise angeordnet und die Szene durch

[1] S. Bodenhausen, E. v.: a. a. O.

den massigen Felsen abgeschlossen. Metsys entwickelt also die Tiefe mittelst einer Hintereinanderfolge begrenzter Schichten. Diese Raumgestaltung, die im Vergleich mit der Davids nicht als eine unbeholfene, sondern als eine «gebundene» bezeichnet werden muß, bereitete zur Aufnahme des perspektivischen Liniensystems vor und machte die dekorativen Architekturen zu einem fast unentbehrlichen Bildrequisit der vlämischen Frührenaissance. In der Landschaftsmalerei bildet dies Prinzip das Schema der drei Farbzonen aus, das das Jahrhundert überdauert.

Schon bei Memling fanden sich Ansätze zu einer festeren Einteilung des Bildraums. Wie hier Metsys energisch fortschreitet, ohne den Zusammenhang mit der vlämischen Tradition aufzugeben, so verhält es sich auch mit seinen Bestrebungen nach klarer Bildwirkung, monumentaler Figurenbehandlung, nach Beherrschung der Bewegung.

Gleich dem Chatsworth- und dem Johannesaltar ist im Sippenbild die Flächenverteilung durch die Architektur bestimmt. Metsys ordnet die Gestalten in Gruppen vor den drei Bogenöffnungen an und sieht dabei auf eine rhythmische Zusammenfügung der Konturen des Gebäudes und der Figuren. Die Bemühung um einen großen Stil wird auf der Haupt- und den Seitentafeln des Annenaltars deutlich. Die Interieurs, in denen sich drei der Legendenszenen abspielen, beanspruchen nicht mehr selbständiges Interesse, sondern dienen nur als Folie für die breitflächigen Figuren.

Für die Art, wie Metsys allmählich zu einer flüssigen und bewegten Darstellungsweise gelangt, ist die Betrachtung seiner Madonnen in zeitlicher Reihenfolge aufschlußreich. Die Madonna des Brüssler Museums, das einzige Frühwerk, das dem Künstler mit Sicherheit zugeschrieben wird, schließt sich im Typus an David an. In der Stellung der Figur und im Motiv des andächtigen Lesens ist auf die Maria des Genter Altars zurückgegriffen. Die Madonna des Sippenbildes steht dieser Jugendarbeit mit ihrer einfachen und ruhigen Haltung noch nahe, doch ist ihr Faltenwurf großzügiger und weicher. Auf dem Gemälde des Kaiser Friedrich-Museums (Berlin) ist das Sitzen der Madonna durch den abgestellten linken Unterschenkel viel breiter und massiger geworden. Der Mantel ist teilweise vom Oberkörper zurückgesunken, so daß die im Ellbogen und im Handgelenk geknickte Linie des linken Armes zur Geltung kommt. Vor allem aber ist in dem nackten Körper des Kindes, das auf der Brüssler Madonna etwas akzessorisch wirkte und auch auf dem Annenaltar noch bekleidet auf dem Schoß saß, großer Bewegungsreichtum entfaltet. Auf dem Bilde, das wir nur aus übereinstimmenden Kopien in Amsterdam und bei Lord

Northbrook kennen[1], ist durch den Aufbau des schräg gestellten Thronsitzes eine Drehung und eine Beugung des Rumpfes der Maria motiviert, die eine ungleichmäßige Schulterhöhe zur Folge hat. Der linke Oberarm läuft dem Unterkörper parallel, der stark verkürzte Unterarm dem Oberkörper, die Hand ist wiederum leicht abgebogen. Die Kompliziertheit der Bewegung mit ihrer großen Anzahl von Richtungslinien mutet fast cinquecentistisch an, doch erübrigt die logische Entwicklung, die zu dieser Gestaltung geführt hat, die Annahme eines italienischen Einflusses.

Auf dem Berliner und dem Amsterdamer Madonnenbild sowie einer Tafel des Louvre (Legs Rattier) von 1529 sind Mutter und Kind durch Umarmung und Kuß miteinander verbunden. Metsys hat dieses Motiv nicht erfunden aber mit größerer Innigkeit behandelt. Er legt Wert auf die Darstellung des Psychischen. In der Pietà, die der Künstler im Auftrag der Antwerpner Schreinergilde 1511 vollendete, fand er ein Thema, das diesem Bestreben entgegenkam. Seit Carel van Mander ist die Kunst, mit der die verschiedene Art der Trauer der Leidtragenden wiedergegeben ist, immer von neuem gepriesen worden[2]. Vergleicht man aber diese Grablegung mit der nur ca. zehn Jahre danach entstandenen der Familie Hanneton (Brüssel, Mus.)[3], so ist sie noch sehr zurückhaltend im Ausdruck. Durch den engen Zusammenschluß der Frauen, die sich um den Leichnam Christi bemühen, ist auf dem späteren Bild eine viel unmittelbarere Wirkung erzielt. Die weiblichen Köpfe des Metsys stehen an Intensität des Schmerzes weit hinter der fassungslos weinenden Magdalena des Hanneton-Triptychons zurück.

Während Metsys in seinen Frauenfiguren mit einer gewissen Einförmigkeit das Liebliche betont, ist er in seinen männlichen Typen abwechslungsreicher. Er findet Geschmack an Charakterköpfen und scheut gelegentlich, wie auf dem «Martyrium Johannes des Evangelisten» (rechter Flügel des Antwerpener Altars), nicht vor der Darstellung roher Fratzenhaftigkeit zurück. Metsys begegnet sich darin mit seinem großen Zeitgenossen Lionardo da Vinci, in dessen Arbeiten sich auch neben holdseligen Köpfen zahlreiche Karikaturen finden. Es handelt sich hier um eine Uebereinstimmung des künstlerischen Temperaments, doch ist daraus auf keine Beziehung zwischen beiden Meistern zu schließen.

---

[1] Nach Friedländer (Ausstellung d. Guildhall 1906. Rep. für Kunstwissenschaft 1906) eine dritte Kopie im Palais d. Prinzen Leopold in Berlin.

[2] Carel van Mander: Het Leven der Doorluchtighe Nederlandtsche en Hooghduytsche Schilders. Uebersetzung von Floerke. München 1906. S. 137. — Vergl. a. Schnaase. W.: Niederländische Briefe. Stuttgart 1834.

[3] Das Triptychon wurde früher Bernart van Orley zugeschrieben; von A. J. Wauters im Katalog des Brüssler Mus. von 1899 «Maître de Ste Gudule» in dem von 1906 «Colin de Coter» genannt. Von M. J. Friedländer (Jahrb. d. Preuß. Kunstsamml. 1909) Orley zurückgegeben.

Für solche ist Cohen in seinen Studien zu Quintin Metsys[1] eingetreten. Der Verfasser wird durch die Frauen des Metsys, durch ihr «visionäres Lächeln», «die Schönheit der Hände», durch die «Modellierung mit zartestem Sfumato» an weibliche Gestalten Lionardos und seiner Schule erinnert. — Beiden Typen ist wohl Anmut gemeinsam, aber hier und dort ist sie durch eine verschiedene Formgebung erreicht: Lionardos Frau besitzt stets eine gewisse Größe der Physiognomie. Ihre Nase ist kräftig, der Mund eher breit als klein, in den wohlgeformten Händen sind die Gelenke nicht übermäßig betont. Bei Metsys dagegen kleine Näschen und Mündchen, ein spitzes Kinn, überschlanke Hände. Anstatt der großen Rundung des Halsausschnittes noch das kleine Drei- oder Viereck. Die bei beiden Künstlern ähnliche Augenbildung mit schmalen Oeffnungen und schweren Lidern ist sowohl der südlichen wie der nordischen Kunst des 15. Jahrhunderts eigentümlich. Lionardo übernahm sie von Verrocchio, Metsys von Dirk Bouts.

Gerade aber in der Modellierung besteht ein prinzipieller Unterschied. Bei Lionardo eine sorgfältige Durchbildung aller Fleischteile mit Hilfe von Schattenflächen, eine Art der Modellierung, die trotz aller Weichheit mit der Plastik zusammenhängt. Bei Metsys nur zarteste, kaum hervortretende Schatten in hellen Tönen. Es ist die Wiedergabe des Stofflichen, der Geschmeidigkeit der Haut beabsichtigt, hinter der das Eingehen auf die Muskulatur zurücktritt. Mit malerischer Finesse sind öfters durchsichtige Schleier über Haupt und Haar gebreitet. Auch für sie nimmt Cohen lombardischen Ursprung an; sie waren aber schon zur Zeit Memlings ein Bestandteil der Mode. Die sogenannte persische Sibylle und Barbara Moreel (beide Bilder im Johanneshospital in Brügge) tragen derartige Gewebe, nur ist zur Zeit des Metsys der Fall dieser Gazetücher durch die Veränderung der Kopfbedeckung weicher und faltiger geworden.

Auch in der Landschaft des Metsys finde ich keinen Zusammenhang mit der Lionardos. Gegenüber den großartigen, in Massen zusammengehaltenen Gebirgsdarstellungen des Italieners erscheinen die Landschaften des Niederländers idyllisch und detailliert. Quintins Halbfigurenbilder sind ebenfalls nicht durch die lombardische Schule bedingt. Dieser Bildausschnitt fand, schon in der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts, hauptsächlich in der Madonnendarstellung, Verwendung. Nur bezeigt Metsys, ebenso wie sein Zeitgenosse Hieronymus Bosch, besondere Vorliebe für ihn, weil er ermöglicht die Figuren im Verhältnis

---

[1] Cohen, W.: Studien zu Quintin Metsys. Bonn 1904.

zur Bildfläche zu vergrößern und so den Nachdruck auf die Physiognomien zu legen. So wählt Metsys das Halbfigurenbild auch für die Epiphanie (ehemalige Samml. Kann), eine Komposition, die mehrfach Anklang fand[1]. Mit seinen genremäßigen Halbfigurenbildern lehnt sich Metsys wahrscheinlich bewußt an Werke aus der Zeit Jan van Eycks an, denn sein Geldwechsler von 1514 (Louvre) zeigt im Arrangement und in den nicht zeitgemäßen Kostümen große Aehnlichkeit mit dem heiligen Eligius des Petrus Cristus (Samml. Oppenheim, Köln).

Die Schüler des Metsys geben zahlreiche Kopien und Variationen seiner Sittenbilder, da sie sich zur Darstellung von Charaktertypen und zur Wiedergabe von Beiwerk vorzüglich eigneten. Zuweilen sind die Profanfiguren durch den heiligen Hieronymus ersetzt, aber die Umgebung bleibt dieselbe: ein Interieur, angedeutet durch eine Wand, die von wagerechten Borden gegliedert ist; darauf zahlreiche Gegenstände, hauptsächlich Bücher; davor die Figuren, an einem Tisch ihrer Beschäftigung obliegend. Metsys bringt dieses Bildarrangement auch auf dem Bildnis des Petrus Aegidius (Langford Castle bei Salisbury; Kopie im Antwerpner Mus.). Er bahnt damit eine genremäßige Auffassung des Porträts[2] an und zwar nicht nur in der niederländischen, sondern auch in der deutschen Malerei, denn offenbar hat Holbein seinen Kaufmann Giese von 1532 (Berlin, Mus.) im Anschluß an Metsys, mit dem er in persönlicher Beziehung stand, geschaffen.

Vor eine dekorative Landschaft setzt Metsys das schöne Porträt eines Geistlichen (Wien, Liechtensteingalerie). Die Anlage des Bildnisses ist gleichzeitigen italienischen ähnlich[3], aber ein Rückblick sowohl, wie ein Ausblick auf den Verlauf der vlämischen Porträtkunst ergibt, daß auch diese Uebereinstimmungen Parallelerscheinungen sind. Die italienische und die vlämische Bildnismalerei hatte sich während des 15. Jahrhunderts so genähert, daß z. B. Memlings Porträt des Nicolo Spinelli (Antwerpen, Mus.) früher für ein Werk Antonellos da Messina gehalten wurde. Der Kopf dieses Bildnisses überschneidet bereits wie bei Metsys die Landschaft und hebt sich vom Firmament ab. Schon Memling hatte in dem männlichen Porträt des Brüssler Museums zu den Horizontalen der Landschaft die Vertikalen zweier belaubter Bäumchen an die seit-

---

[1] Die Epiphanie des Antwerpner Museums Nr. 464 (vergl. Cohen) und die Anbetung des Meisters der Utrechter Adoration (Utrecht, Erzbischöfl. Mus. — Repliken in Brüssel, Mus. und München, Pinak.) folgen der Komposition des Metsys.

[2] Jan van Eycks Arnolfinibildnis darf nicht als Gegenbeispiel angeführt werden. Obwohl das Ehepaar in seinem Schlaf gegeben ist, trägt doch die Darstellung durchaus repräsentativen Charakter.

[3] Vgl. Cohen: A. a. O.

lichen Bildränder gestellt. Metsys bringt nur größere Breite und Luftigkeit in sein Bild, indem er die Figur nicht so eng durch den Rahmen umschließt.

Der italienische Einfluß macht sich überhaupt in der Bildnisdarstellnng der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wenig fühlbar. Diese Kunstgattung verschloß sich ihm länger als die übrigen, da sie auf Naturbeobachtung angewiesen ist. Gossart malte 1517, also zwei Jahre nach dem Prager Dombild, den Kanzler Flanderns, Jean Carandolet (Louvre), ein Bildnis, in dem sich nichts Italienisierendes bemerkbar macht. Bernart van Orley folgt im Porträt des Doktors Zelle von 1519 (Brüssel, Mus.) Metsys sowohl in der Auffassung wie in der Bildgestaltung. Gleich dem Aegidius ist der Arzt in seiner Studierstube in halber Figur gegeben. Erst nach 1550 ist auch den vlämischen Porträts die kühle Ruhe und Vornehmheit cinquecentistischer Porträts eigen. Es wird nun das Kniebild dem Brust- und Halbfigurenbild vorgezogen, weil es schlanker und eleganter wirkt, ein Eindruck, den die Formen des Kostüms unterstützen. Die Porträts Jean Ternagants und seiner Frau aus dem Jahr 1551 (Brügge, Städt. Mus.), in denen Pourbus Bronzino nacheifert, eröffnen die Reihe.

Nur in den Bildarchitekturen verwendet Metsys italienische Formen. Der italienische Charakter der Halle des Sippenbildes ist stets anerkannt worden[1]. Es handelt sich hier nicht wie bei Memlings Sebastiansaltar um Hinzufügung einzelner Dekorationsstücke, das italienische Element durchdringt vielmehr den Gesamtaufbau: Eine kassettierte Mittelkuppel und zwei seitliche Tonnengewölbe werden von viereckigen Pfeilern mit gradem Gebälk getragen. Aehnliche Bauten finden sich nicht in der niederländischen Kunst des 15. Jahrhunderts, wohl aber figurieren sie auf venezianischen Gemälden des ausgehenden Quattrocento[2]. Für die Uebernahme sprechen auch die beiden Eisenstangen, welche die Mittelpfeiler verbinden. Diese Hilfsmittel der Konstruktion sind der oberitalienischen Baukunst eigentümlich. In Renaissancegemälden oft abgebildet, fallen sie noch dem heutigen Besucher Venedigs, z. B. in der Frarikirche, auf. Demnach ist Metsys wahrscheinlich schon vor 1508 in Italien, speziell in Venedig gewesen.

Es mag Befremden erregen, daß sich die Nachahmung italienischer Kunst trotz dieser Reise nur auf das eine Gebiet beschränkt haben soll, aber Metsys steht darin nicht allein unter seinen Zeitgenossen. Hieronymus Bosch, der weder in seiner Figuren- noch Landschaftsbehandlung

---

[1] S. Schnaase, a. a. O. — Evens, Biographie Nationale 1897. — Hymans: Quintin Matsys. Gazette des Beaux-Arts. 1888.

[2] Cohen weist auf Werke Cimas da Conegliano hin.

die geringsten italienischen Anklänge verrät, sondern geradezu als erster Vertreter der nationalen Richtung in der vlämischen Renaissancemalerei gilt, bringt auf seiner Darstellung des «Heiligen Hieronymus» (Wien, Hofmus.) einen antiken Sessel an, den er kaum außerhalb Italiens gesehen haben kann. Einen überzeugenden Beweis dafür, daß die ersten Italienfahrer des 16. Jahrhunderts nur in diesem beschränkten Maße dem Fremden zugänglich waren, geben zwölf zusammengehörige Tafeln mit der Legende des heiligen Rochus in der Antwerpener Jakobskirche. Der anonyme Meister, der diese Bilder 1517 geschaffen hat, steht in der Beherrschung der Zeichnung David und Metsys nach. Die Unbehilflichkeit seiner Darstellung einerseits, die Selbständigkeit seiner Anschauung und Unmittelbarkeit seiner Schilderung andrerseits, lassen darauf schließen, daß wir es hier nicht mit einem minderwertigen, wohl aber mit einem älteren, noch im 15. Jahrhundert wurzelnden Maler zu tun haben[1]. Dieser Künstler verfügt überraschenderweise über eine ungewöhnliche Anzahl ornamentaler Renaissancemotive, Akanthus, Blattmasken, Gefäße, Füllhörner, Tierschädel, Engelsköpfe, Trophäen, Reliefs mit mythologischen Darstellungen usw. Er hat sie offenbar selbst in Italien gesehen, denn neben seinen treuen Abbildungen einheimischer Bauwerke — unter ihnen fällt der prächtige Turm der Antwerpener Kathedrale auf — bringt er italienische Architekturen: offene Pfeilerhallen, Kuppelbauten und das große Gebäude, vor dem der heilige Rochus den Segen des Papstes empfängt. Es ist der vatikanische Palast mit der 1610 abgerissenen Loggia della Benedizione, wie aus einer Konfrontierung des Bildes mit einer Zeichnung Grimaldis[2] und einem spätern Kupferstich Martens van Cleve unwiderleglich hervorgeht. Im großen und ganzen hat sich der Künstler eng an sein Vorbild gehalten; nur war er durch seine unvollkommene Kenntnis der Raumdarstellung gezwungen die Architekturteile zusammenzuschieben und mehr über- als hintereinander zu gruppieren. (Tafel I.)

Quintin Metsys fand mit seiner Architektur des Sippenbildes keine Nachahmung trotz des allgemein wachsenden Interesses für italienische Kunst. Der Bildschmuck des Annenaltars war zu ruhig und einfach für den modischen Geschmack, der auf zeichnerischen Reichtum ausging, Bauteile und Ornamente häufte, ohne die Zusammengehörigkeit der einzelnen Stücke zu beachten. Metsys dagegen sah den dekorativen Wert der Bildarchitektur nicht in der Mannigfaltigkeit der Form, sondern

---

[1] Weiteres über diese Bilder und ihren mutmaßlichen Verfertiger s. in meinem demnächst in der «Christlichen Kunst» erscheinenden Aufsatz: Der Rochusaltar der Jakobskirche zu Antwerpen.

[2] Abgebildet bei Müntz: Les arts à la cour des Papes. Paris 1898.

in der Pracht der Farbe. Daher die Wahl des verschiedenartigen, bald stumpfen, bald glänzenden Marmors, die Verwendung von Gemmen und Edelsteinen, die filigranähnliche Bildung der Goldbronze an Kapitellen und Basen, durch die flimmernder Glanz erzielt ist. Diese Betonung des Malerischen in der Architekturbehandlung ist wohl der venezianischen Kunst verwandt, schließt sich aber vor allem noch der niederländischen Malerei der Primitiven an, die so großen Wert auf die Wiedergabe der Oberfläche legten. In seinen späteren Arbeiten macht Metsys der Zeitströmung Zugeständnisse. Die gerippte Muschel, die Balustersäule und die stilisierten Delphine treten in dem Amsterdamer Madonnenbild auf. Der Grisaillefries im Wohnhaus des Metsys, der sich aus runden und ovalen Kompartimenten, Festons, Blattranken, Grotesken und Putten zusammensetzte[1], bestätigt, daß der Künstler sich mehr und mehr der Mode anpaßt.

Quintin Metsys ist in seinem Verhältnis zur Renaissance ganz abweichend beurteilt worden. Der Grund dazu liegt in seiner Mittelstellung zwischen Gerhard David und Jan Gossart, die mit ihm in einem Jahrzehnt geboren sind[2]. Vergleicht man Metsys mit David, so erscheint er durchaus fortschrittlich. Doch ist er kein Bahnbrecher gewesen. Vom Standpunkt Gossarts verhält er sich sehr zurückhaltend zur neuen Bewegung. Gegen Ende seines Lebens scheint er schon etwas veraltet gewesen zu sein. Die Entwicklung zum monumentalen Stil knüpft nicht an seine diesbezüglichen Bemühungen an, sondern holt sich ihre Anregungen aus Italien.

---

[1] Nach der Beschreibung Fornenberghs. Vergl. Hymans und Cohen.

[2] Gerhard David ist um 1460 geboren, Metsys 1466, Gossart um 1470, nach dem Katalog des Brüssler Museums von 1906 schon um 1462.

JAN GOSSART GEN. MABUSE.

JAN Gossart hat sich rücksichtslos der italienischen Kunst hingegeben. Von seinen Zeitgenossen und den späteren Künstlern des 16. Jahrhunderts wurde ihm dafür Anerkennung zuteil. Vasari sagt: «Jan van Mabuse war fast der erste, welcher die wahre Methode, unbekleidete Figuren und Poesien im Bilde darzustellen, von Italien nach Flandern brachte[1].» Carel van Mander hat diesen Ausspruch wiederholt.

Die Reise Gossarts fand erst 1508 statt[2], zu einer Zeit also, da das Leben des Künstlers schon mehr als zur Hälfte hinter ihm lag. Die lohnende Aufgabe, die nicht italienisierenden Arbeiten Gossarts von seinen späteren abzusetzen und dieselbe künstlerische Persönlichkeit in den Werken beider Epochen wiederzufinden, ist dadurch erschwert, daß Gossart seine früheren Bilder weder bezeichnet noch datiert hat. Nur die Anbetung der Könige (Castle Howard bei Earl of Carlisle) ist signiert.

Gossart gibt in diesem Bilde eine mächtige Ruine. Schon im XV. Jahrhundert war die Ruine ein unentbehrliches Requisit, wo immer es sich um eine Anbetung Mariae oder der heiligen drei Könige handelte. Gossart schließt sich, was die Ausgestaltung des Gemäuers betrifft, im großen und ganzen der Tradition an. Wir finden bei ihm den üblichen Backsteinbau mit romanischen Fenstern und die einzelne Säule unter den Pfeilern. Nur ein kleiner Fries mit Putten deutet auf den Beginn der Renaissance. Dagegen sind die reichen Gefäße und Szepter der Könige in reinem spätgotischen Stile gehalten. Doch bildet Gossart das alte Motiv durch eine bedeutende Vergrößerung nach allen drei Dimensionen aus, so daß die Ruine von nun an für die Komposition und Raumgestaltung des Adorationsbildes ausschlaggebend wird.

---

[1] Vasari Bd. VI. Ausgabe von Schorn u. Förster. Stuttgart 1832—49.
[2] Gossart, M.: Gossart de Maubeuge, sa vie et son oeuvre. Lille 1903.

Nach der noch befangenen Figurendarstellung zu urteilen, steht der Christus am Oelberg (Berlin, Mus.) der Anbetung der Könige zeitlich nahe. Der nächtliche Vorgang bot dem Künstler einen günstigen Vorwand für eine effektvolle Lichtbehandlung. Die Wiedergabe einer nicht neutralen Beleuchtung war zuerst von der holländischen Malerei versucht worden. Durch Gerhard David wurde das Problem der Brügger Schule und damit wahrscheinlich auch dem jungen Gossart übermittelt, der es mit ungeahnter Schärfe aufgriff. Auf der Oelbergszene ist die Mondsichel links oben durch Wolken hervorgebrochen. Ihr heller Schein hebt das Antlitz und die gefalteten Hände des betenden Christus aus dem bläulichen Dunkel und spielt in den Falten seines Gewandes. Die Mondstrahlen fallen auf Kopf, Hände und Füße des schlafenden Petrus; sie schimmern auf den Locken des Johannes, legen Glanz auf das Laub der Bäume, hellen die Ränder der Wolken auf, fangen sich in der Rüstung des Führers der Kriegsknechte und umsäumen die fantastischen Türme von Jerusalem. Durch das ganze Bild ist also die Wirkung des Mondes, dieser reflektierenden Lichtquelle mit dem krassen Wechsel von Hell und Dunkel und den scharf abgeschnittenen Schlagschatten, verfolgt. Das Bild ist die erste konsequente Darstellung einer Mondscheinlandschaft. Gossart zeigt sich hier schon als ein Künstler, der lebhafte Wirkungen liebt und auf die formale Seite der künstlerischen Aufgaben den Hauptwert legt. Dem geistigen Gehalt der Szene wird er nicht gerecht.

Ein Thema, das seinem Wesen besser entsprach, fand Gossart in dem Madonnenbild, das weniger Dramatik als dekorative Ausgestaltung verlangte. Gossarts Madonna in Palermo geht auf den Typus Memlings zurück, den David im Triptychon des Louvre übernommen hatte. Die Komposition mit der Madonna in der Mitte, den musizierenden Engeln in den Seitenfeldern der Haupttafel ist die gleiche wie bei David, aber Gossart wählt eine ganz neue und ungleich reichere Architektur spätgotischen Stils. Der auf Pfeilerbündeln ruhende Baldachin ist ein Motiv der Rahmungen von Schnitzaltären. Die Durchbildung der Form, die üppige Verwendung von krausem Laub, das von ferne porösem Gestein gleicht, läßt an die etwas spätere Monumentalarchitektur denken, wie sie etwa im gotischen Teil des Rathauses von Gent (1516—1538 durch Waghemaker und Keldermans) und des Rathauses von Audenarde (1525 bis 1529) vor uns steht. Nach diesem Zeugnis eingehenden Architekturstudiums — auch die anmutige Brunnenanlage im Hintergrund der rechten Seitentafel ist klar gezeichnet — überrascht es nicht, daß Gossart später das Wesen der italienischen Baukunst besser als alle übrigen seiner vlämischen Zeitgenossen erfaßt hat.

Die vom Rahmen eingeklammerte Architekturmasse verleiht dem Bild Breite und Fülle. Sie harmonisiert mit der runden und weichen Bildung der Figuren[1]. Der Schwere des Bildganzen steht die starke Bewegung der Einzelform und wiederum das reiche Spiel des Lichts gegenüber, das über die Körper huscht und sich in den Höhlen der Architektur fängt. Die Auffassung von Mutter und Kind ist der Davids gegenüber genremäßiger. An Stelle der halbwüchsigen, langgewandeten Engel Davids setzt Gossart die kleinen leichtbekleideten, musizierenden Putten, die Dürers Engelkindern ähnlich sind.

Noch Weiteres ruft die Erinnerung an Dürer wach. Die Außenseite des Triptychons zeigt das erste Menschenpaar, das den Apfel aus dem Maul der Schlange nimmt, indem es sich eng umschlungen hält. Dieses Motiv findet sich vorher weder in der nördlichen noch in der südlichen Kunst. Dürer bringt es in einer Zeichnung von 1510, die er zu seiner kleinen Holzschnittpassion benutzt hat. Die Darstellungen Gossarts und Dürers weichen zwar in der Zusammenfügung der Oberkörper, speziell der Arme, etwas voneinander ab. Von der Mitte des Rumpfes aber stimmen die komplizierten Verflechtungen der Leiber, ihre Deckungen und Ueberschneidungen bei beiden Künstlern überraschend überein. Handelt es sich hier um einen merkwürdigen Zufall?

Bruck hat mit Jan Gossart den Meister Jan identifiziert, der 1491 bis 1495 Hofmaler Friedrichs des Weisen war, 1493 den Kurfürsten nach Jerusalem, 1494 nach Mecheln und Antwerpen begleitete und in demselben Jahre im Auftrage seines Herrn nach Krakau und Venedig reiste[2]. Danach würde er 1495 mit Dürer in Wittenberg zusammengetroffen sein. Von diesem Meister Jan rührt vielleicht ein niederländischer Flügelaltar des Dresdener Museums mit der Gefangennahme Christi her. Bruck erkennt in diesem Nachtstück dieselbe Hand wie in der Berliner Oelbergszene, eine Annahme, der ich nicht folgen kann. Weder in den Typen noch in der Lichtführung, die viel weniger durchgreifend ist, ergeben sich überzeugende Analogien zu dem jungen Gossart. Damit fällt die ganze Hypothese. Die Beantwortung der Frage, ob zwischen Gossart und Dürer Beziehungen bestanden haben, entweder direkte oder etwa durch Jacopo de Barbari vermittelte, bleibt müßig, solange die bloßen Vermutungen nicht durch die urkundlichen Nachrichten über die erste Periode Gossarts eine feste Grundlage erhalten haben.

---

[1] Dieser Eindruck der Schwere ist in der Isenbrant zugeschriebenen Kopie (Berlin, Samml. Kaufmann) vermieden. Um mehr Luft zu schaffen, ist die ganze Architektur ein wenig zurückgeschoben; die Seitenpfeiler sind vom Bildrand abgerückt, das steile Dach klingt in Spitzen aus. Ebenso ist das Christuskind schlanker gebildet und sitzt nicht so zusammengekauert da. Die Bildwirkung ist dadurch sehr verwässert.

[2] Bruck, R.: Friedrich der Weise als Förderer der Kunst. Straßburg 1903.

An das Palermer Triptychon ist ein Christus mit Maria und Johannes (Prado) anzuschließen. Justi, der das Bild Gossart zugeschrieben hat, weist darauf hin, daß es sich hier um eine freie Kopie der Tafeln mit Gottvater, Maria und Johannes des Genter Altars handelt[1]. Die Abweichungen in der Wiedergabe, besonders die der umrahmenden Architektur, welche noch ganz frei vom Italienischen ist, geben den Geschmackswandel zu erkennen, der sich im Laufe des Jahrhunderts selbständig vollzogen hat. Die trennenden Rahmen sind gefallen, die gemalten Pfeiler an ihrer Stelle werden zum Teil von den aneinandergerückten Figuren verdeckt. Die Nischenbögen zeigen reiche Profilierung. Sie sind mit einem fensterartigen Rund, aus dem ein singender Engel schaut, so verbunden, daß sich ein lebhaftes Linienensemble bildet. Ein reicher Schmuck mit gotischem Laub tritt hinzu. Also neben dem Versuch einer einheitlicheren Gruppierung auch hier wieder ein Streben nach Bewegtheit.

Im Jahre 1508 nahm Gossart an der Gesandtschaft teil, die unter Leitung des Grafen Philipp von Burgund zum Papst Julius II. ging. Man zog von Mecheln, wo man am 26. Oktober aufbrach, durch Deutschland nach Trient; hier wurde zuerst Aufenthalt gemacht, dann in Verona, Mantua und Florenz. Am 14. Januar 1509 langten die Gesandten in Rom an[2].

Das früheste uns bekannte Werk, in dem Gossart seine Reiseeindrücke verarbeitet hat, ist das Prager Dombild mit dem heiligen Lukas, der die Madonna malt[3]. Es zeigt Verständnis für die italienische Renaissance, wenn auch die Gotik nicht vollständig abgestreift ist. Den Hauptinhalt des Bildes macht die Architektur aus, während die Figuren fast zur Staffage herabgedrückt sind. Die Architekturformen entstammen, abgesehen von einigen spätgotischen Zutaten, der römischen Hochrenaissance. Das bezeugen die hohen Postamente, in die Reliefs und Skulpturennischen eingelassen sind, die kräftigen Gesimse, die gekuppelten Säulen. Rom konnte auch am besten die Kenntnis antiker Skulpturen vermitteln, die sich in dem bronzenen Herkules und dem «Knaben mit der Gans» offenbart. In ihrer Gesamterscheinung ruft die Architektur den oberitalienischen Stil ins Gedächtnis. Der Grund dazu ist in der reichen und lebhaften Dekoration und der vielfachen Gliederung der Bauteile zu suchen. Trotzdem ist die oft aufgestellte Behauptung, Gossart

---

[1] Justi, Karl: Zeitschrift für bildende Kunst. 1887.

[2] Gossart: A. a. O.

[3] Das große prächtige Bild ist mehrfach als Repräsentant der vlämischen Renaissancemalerei ausführlich gewürdigt worden: Woltmann: Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte. Berlin 1878. — Voll, K.: Vergleichende Gemäldestudien. München 1907. — Jantzen, H.: Das niederländische Architekturbild. Halle 1908 (Dissertation).

sei von der oberitalienischen Kunst abhängig, nicht richtig. Der Fall liegt hier so, daß ähnliche Voraussetzungen ähnliche Resultate ergeben haben. Im Gegensatz zur florentinischen und römischen Kunst schob die oberitalienische Renaissance das struktive Element der Architektur gegenüber dem ornamentalen in den Hintergrund. Ebenso drang der Niederländer, der von der malerischen und bewegten Spätgotik herkam, nicht sogleich in den Organismus der Renaissancearchitektur ein, sondern faßte sie vorerst als ein neues Spiel im alten, dekorativen Sinn auf.

Außerdem aber fand Gossart in den italienischen Architekturformen mit ihren klar verlaufenden Vertikalen und Horizontalen ein geeignetes Ausdrucksmittel zur Raumdarstellung. Das Prinzip, das bei Betrachtung des Sippenbildes von Metsys zu analysieren versucht wurde: die Zerlegung des Raumes in hintereinander gruppierte Abschnitte, ist im Prager Dombild durch Kreuzungen von Linien, Ueberschneidungen, Auf- und Untersichten zur äußersten Wirkung gebracht. Die Freude an perspektivischen Schwierigkeiten bekundet sich besonders darin, daß das an sich symmetrische Gebäude weder zentral noch frontal in den Bildraum eingestellt ist. Es ergeben sich daraus Verschiebungen und ganz abweichende Einblicke in die beiderseitigen Kulissen.

Die Madonna des Lukasbildes bezeugt im Vergleich zu der des Palermer Triptychons eine größere Anpassung an den italienischen Geschmack, ohne daß man von einem absoluten Bruch mit der Vergangenheit reden könnte. Die Haltung Mariä ist repräsentativer geworden, die Körperformen von Mutter und Kind kommen mehr zur Geltung, aber die Faltengebung ist ähnlich geblieben, und spitzig wirkt noch die Art, wie die Madonna ein einzelnes Blümlein zwischen ihren Fingern hält.

Später hat Gossart nochmals den gleichen Stoff in kleinerem Format behandelt. (Wien, Gemäldegal.) Der Vorgang ist hier nicht als eine ruhige Porträtsitzung gegeben. Die Madonna schwebt auf Wolken, von Putten getragen, zu dem Evangelisten herab. Diese visionäre Auffassung, die in Italien auch erst im Cinquecento Verbreitung findet, ist in der niederländischen Malerei neu. — Gossart wendet hier die plastische Modellierung, die er auf italienischen Bildern kennen gelernt hatte, mit Uebertreibung an. Die Gewänder sind gleichsam durchwühlt von unregelmäßigen, tiefen und breiten Falten; die Haare fallen nicht mehr glatt oder in leichten Wellen, sondern sind zu dicken Locken geballt. Dadurch kommt Schwere und zugleich Lebhaftigkeit in das Bild. Dieser Eindruck wird erhöht durch die Bildarchitektur, eine Bogenpfeilerstellung, die von Ornamenten überzogen ist. Sicherlich haben diese reichen Füllungen vorzüglich zu der Ansicht beigetragen, daß Gossart

unter oberitalienischem Einfluß gestanden habe. Bei genauer Betrachtung ergibt sich aber, daß Gossart ein römisches Werk Filippino Lippis: die Fresken in S. Maria sopra Minerva für seine Ornamente benutzt hat. Die Wahl Gossarts ist leicht erklärlich. Filippino hatte hier als erster die neuentdeckten Malereien der sogenannten «Grotten» nachgeahmt. Außerdem galt er nach Vasaris Angaben als besonders tüchtig in dieser Art gemalter Steindekoration[1]. Auf der oberen Hälfte des Mittelpfeilers im Lukasbilde sind die Grotesken zur Seite der «Disputation des Thomas von Aquino», Motiv für Motiv übernommen, doch hat Gossart die Malerei reliefmäßiger behandelt und sie seinem künstlerischen Geschmack gemäß, der das Massige und Bewegte verlangte, leicht verändert (Tafel I). Er schmälert die freiliegende Grundfläche, indem er die einzelnen Ornamentteile der Höhe und Breite nach enger zusammenschiebt und die schlanken Zwischenglieder eliminiert. Die Bewegungssuggestion, das Aufwärtsstreben in den Grotesken Filippinos fehlt bei Gossart; dafür umgibt er die Gebilde mit einer Fülle hüpfender Linien. Die gerade herabhängenden Guirlanden sind durch wildverschlungene Bänder ersetzt, die Ranken, die die Extremitäten des Frauenkörpers vertreten, erhalten etwas Geweihmäßiges, das an ein Lüsterweibchen erinnert. Die übrigen Füllungen schöpfen zum Teil mit größerer Selbständigkeit aus derselben Quelle, zum Teil mögen sie an andere mittelitalienische Malereien mehr oder minder frei anknüpfen. Die Ausschmückung der Bogen mit den Medaillons zwischen Arabesken erinnert z. B. an die gemalten Umrahmungen der Fresken Signorellis zu Orvieto. Jedenfalls braucht man zur Erklärung von Gossarts Ornamentik nicht die lombardische Kunst heranzuziehen.

Wahrscheinlich ist auch die Raumgestaltung des Wiener Lukasbildes, die so gar keine Aehnlichkeit mit der des Prager Dombildes trotz der Wahl des gleichen Stoffes hat, auf ein italienisches Vorbild zurückzuführen und zwar auf Filippinos Verkündigung in dem gleichen Freskenzyklus. Wenigstens ist beiden Werken die Teilung durch einen ornamentierten Pfeiler in zwei nebeneinander liegende Gemächer und die Verlegung des Horizontpunktes in den rechten größeren Raum gemeinsam. Aus der Anlehnung an diese Verkündung ließe es sich auch erklären, daß ein Engel dem Lukas, abweichend von der Tradition, die Hand führt. Die Gruppierung der beiden Gestalten — der Engel steht hinter dem knieenden Maler und legt die linke Hand auf seine Schulter — ist der Zusammenfügung des Stifters mit seinem Schutzpatron auf der Verkündigung

[1] Vasari III.

sehr ähnlich. Der Engel Gossarts trägt zum ersten Mal in der vlämischen Malerei italienische Kleidung in der Art des Verkündigungsengels Filippinos, wenn sie auch weniger leicht und flüssig gemalt ist.

Aus den Lukasbildern läßt sich ersehen, daß Gossart gleich den übrigen niederländischen Künstlern während der Italienfahrt sein Hauptaugenmerk auf die Architektur richtete. Dies Interesse wurde bei ihm noch dadurch gefördert, daß er für seinen kunstsinnigen Gönner, Philipp von Burgund, Aufnahmen antiker römischer Ueberreste zu machen hatte[1].

Sein Aufenthalt in der ewigen Stadt währte nicht lange. Schon im Juni 1509 ist er wieder in den Niederlanden. In demselben Jahre malt er im Schloß Zuytborch in Zeeland zusammen mit Jacopo de Barbari, der damals ebenfalls im Dienst Philipps von Burgund stand[2]. Der Venezianer hat offenbar Gossart zur Wiedergabe des menschlichen Körpers nach «antikischer Art» angeregt. Gossart malt eine Darstellung von Mars und Venus (s. Ch. Sedelmeyer, Paris)[3], die ihre Abhängigkeit von Barbari vor allem in der weiblichen Figur verrät. Die schlanke, biegsame Göttin lehnt sich nach Art der Gestalten Barbaris in anmutiger Haltung, mit leicht ausgebogener Hüfte an ein Säulenpostament. Das Gewand schmiegt sich in weichen Falten um den Körper. Jacopo de Barbari hatte das gleiche Thema in einem Kupferstich behandelt. Gossarts «Neptun und Amphitrite» (Berlin, Mus.) vom Jahre 1516 geht in der Komposition auf diesen Kupferstich zurück, den zwölf Jahre früher schon Dürer zu seinem Blatt mit Adam und Eva benutzt hatte[4]. Die beiden nordischen Künstler bringen an Stelle des gepanzerten Mannes einen Akt, aber im übrigen schließt Gossart sich enger als Dürer an Jacopo de Barbari an. Die Stellung Neptuns gleicht bis auf den rechten Arm der des Mars, während Dürers Adam gespreizter dasteht, den Kopf schärfer ins Profil dreht und in der Haltung der beiden Arme abweicht. Gossart hat sich auch in der Stellung des weiblichen Körpers mit den sich teilweise deckenden Knien, in dem engen Zusammenschluß beider Gestalten und ihrem sentimentalen Blick genauer als Dürer an das Vorbild gehalten. Alles dies spricht gegen die Annahme, Gossart habe Dürers Stich kopiert[5]. (Tafel II.)

---

[1] Von Philipp heißt es: Sa plus grande joie était d'étudier les restes de l'art antique et de les faire peindre par l'illustre peintre Jan Gossart de Maubeuge (Wauters, A. J.: Une ambassade flamande chez le pape Jules II en 1508. Revue de Belgique 1904).

[2] Ueber Jacopo de Barbari s. Justi, L.: Rep. für Kunstw. 1898. — Da sich der Venezianer 1508 noch in Frankfurt a. O. bei Joachim I. von Brandenburg befand und 1510 nach Mecheln zu Margarethe von Oesterreich ging, wird das Zusammenarbeiten beider Künstler ungefähr zwei Jahre gedauert haben.

[3] Abb. im Katalog der «Vente Sedelmeyer» 1907.

[4] Händcke, B.: Jahrb. der Preuß. Kunstsamml. 1898.

[5] Der Katalog des Kaiser Friedrich Museums (Berlin 1906) vertritt diese Annahme. — Eine vlämische Kopie von Dürers Stich ist das Metsys nahestehende Bild Nr. 602 des Brüssler Museums.

In der Formgebung tritt dagegen Jacopos Einfluß hier schon zurück. Gossart hatte seine bleibenden Eindrücke der italienischen Renaissance in Rom empfangen. Er war zu einer Zeit nach Rom gekommen, da Michelangelo dort wirkte und eine neue plastische Formenwelt offenbarte, da man sich an der kurz vorher gefundenen Laokoongruppe (1506) begeisterte. Von der antiken und modernen Kunst Roms hatte er die bestimmenden Eindrücke zur Darstellung des menschlichen Körpers empfangen. Daher sind seine Akte breiter und kürzer proportioniert, plastischer empfunden als die schlanken, schmiegsamen Gestalten Jacopos, der trotz seiner vielen Irrfahrten, trotz seines archäologischen Interesses der venezianische Quattrocentist geblieben war. Bezeichnend ist es, wie lässig Mars seine Lanze im Arm hält, während Neptun seinen großen Dreizack mit einem Griff faßt, der durch die Verkürzung des Oberarms und die Schwellung der Muskeln äußerst kraftvoll wirkt. Die weibliche Figur mit ihren kolossalen Händen und Füßen ist der männlichen assimiliert.

Die Götterbilder stehen auf niedriger, von Wasser umspülter Basis in einem Tempel dorischer Ordnung. Es überrascht, hier von einem Niederländer einen Baustil dargestellt zu sehen, der damals selbst in der ewigen Stadt seiner Strenge wegen noch wenig beliebt war. Die Bildarchitektur Gossarts setzt archäologische Kenntnisse voraus, die ihm nicht die Ruinen Roms allein vermitteln konnten, weil sie — es kommen hauptsächlich das Theater des Marcellus und das Kolosseum in Betracht — mit der dorischen Ordnung eine Bogenstellung verbanden. Gossart muß noch theoretische Architekturstudien zu Hilfe genommen haben, wie sie damals unter den römischen Künstlern üblich waren. Aus diesen erklärt sich auch der mathematische Charakter des Tempelbaues.

Die schweren Körper Neptuns und Amphitrites sind durch die Graden der Architektur der Höhe, Breite und Tiefe nach fest eingespannt: Wie die Figuren, so ist auch der Raum plastisch durchgefühlt. Der tiefe Horizont, den Gossart hier eingeführt hat, war bis dahin in der niederländischen Malerei nicht üblich, da sie weite Ausblicke zu geben liebte. Gossart zieht eine Konzentration des Bildeindrucks vor.

Nie hat Gossart sein künstlerisches Programm klarer ausgesprochen, als in diesem Bilde. Vergegenwärtigt man sich die Jugendarbeiten des Künstlers, so begreift man, welche ungeheure Studienarbeit diese Präzisierung voraussetzt, allerdings weniger eine künstlerische als eine intellektuelle; daher die kalte, formelhafte Wirkung des Bildes.

Das Interesse Gossarts an der Darstellung des menschlichen Körpers tritt mehr und mehr in den Vordergrund. Nachdem er sich über den ruhigstehenden Körper klar geworden war, suchte er die bewegte Figur

mit allen Konsequenzen, welche eine lebhafte Aktion mit sich bringt, anatomisch richtig zu gestalten. In einer Darstellung von Adam und Eva im Paradiese (Hampton Court) hat er die Resultate dieser Beobachtung niedergelegt. Alle Muskeln müssen jetzt spielen. Adam ruht auf dem rechten Bein, während der linke Fuß wie im Lauf einen Baumstumpf mit dem Ballen berührt. Der Oberkörper ist nach links, der Kopf wieder zurückgedreht, so daß sich die Bauchweichteile verschieben und die Halsmuskulatur hervorgetrieben wird. Der linke Arm greift über die Brust, ein Motiv, das Gossart wahrscheinlich durch Michelangelo kennen gelernt hatte. Schulter-, Ellbogen-, Hand- und Fingergelenke, alles ist in Funktion. Evas massiger Körper ist in eine gesucht anmutige Pose gebracht. Ihre Füße stehen in Tanzposition. Die Absichtlichkeit, die sich in diesen manierierten Stellungen zeigt, machen das Bild für den Beschauer fast unerträglich.

Das Thema, das den Italienern als Vorwand zu Aktstudien gedient hat, die Herkulessage, wird von Gossart aufgenommen, wie wir auch durch Urkunden wissen[1]. Die Sitzfigur behandelt Gossart in dem dornenbekrönten Christus von 1527 (Kopien in Antwerpen, Mus., Dresden usw.) und der Danae (München, Pinak.) aus demselben Jahre. Beide Körper sind in ganz ähnlicher ruhiger Stellung mit gekreuzten Beinen gegeben. Das Bild der Danae gehört zu den erfreulichsten aus Gossarts italienisierender Periode. Dem Künstler sind im Laufe der Zeit die in Rom erworbenen Kenntnisse in Fleisch und Blut übergegangen. Man spürt nicht mehr so stark die Befolgung von Regeln. Durch die streng einheitliche Perspektive für die Figur, ihre Umgebung und den Hintergrund ist eine unmittelbare Aufklärung über die Bildsituation erreicht: Danae sitzt in einem hochgelegenen, halbkreisförmigen Ausbau, der einen Ausblick auf die Stadt gewährt. Zu der formalen Bildeinheit tritt eine inhaltliche. Die Architektur nimmt nicht mehr das überwiegende Interesse in Anspruch, sondern ist dem dargestellten Gegenstand angepaßt. Der reiche Pavillon korinthischer Ordnung ist nur der würdige Aufenthaltsort für die üppige, wenig bekleidete Prinzessin der antiken Heroensage. Auch farbig steht der braunrote Marmor mit den Bronzebeschlägen diskret zur Figur. Ihre Proportionen sind schlanker als die der Amphitrite. Die Körperformen sind zwar auch hier allgemein gehalten, die Modellierung ist von einer gewissen Härte im Ton, die durch das krasse Blau des

[1] Branden: Geschiedenes der Antwerpsche Schilderschool. Antwerpen 1883. — Das Bild der Samml. Cook: Herkules u. Dejanira v. 1517 ist mir leider nicht bekannt. (S. Friedländer: D. Leihausstellung d. New Gallery London 1900 Rep. f. Kunstw. 1900.) Eine Kopie nach Gossart gibt den Kampf des Herkules und Antäus. (Wien, Samml. Miethke. Brügger Ausst. 1903. Bezeichnet und datiert 1525.) Antäus wird von seinem Gegner frei in der Luft mit dem Kopf nach unten gehalten. Das Gesicht wendet er dem Beschauer zu. Der Kampf erhält dadurch etwas Akrobatenmäßiges. Die Architektur zeigt eine Häufung von antiken Ruinenstücken.

Tuches unterstrichen wird, aber malerische Virtuosität kommt in der Haar- und Schleierbehandlung und in dem lose auf der Brust liegenden Band zur Geltung. Die abwechselungsvolle Beleuchtung setzt die Bestrebungen der früheren Arbeiten fort. Im Hintergrunde betätigt sich Gossarts baukünstlerische Phantasie. Einem wirklichen Stadtbilde entsprechend, setzt er neben die Renaissancepaläste eine spätgotische Halle; allen Gebäuden aber ist die Pracht des Aufbaues und die sorgfältige Durchführung gemeinsam.

Den Typus der Danae mit dem vollen Gesicht, den wohlgeformten Lippen, dem runden Kinn und den stark geringelten Locken zeigt auch ein Halbfigurenbild der Madonna des Berliner Museums. Aus der ähnlichen Modellierung, Licht- und Gewandbehandlung läßt sich auf die ungefähr gleiche Entstehungszeit beider Bilder schließen. Die Madonna ist vor einen rechteckigen, profilierten Rahmen gesetzt, der eine Inschrift in erhabenen lateinischen Buchstaben trägt. Er ist ein aus der italienischen Plastik bekanntes Mittel, um die Figurenwirkung zu unterstützen; Gossart hat ihn mehrfach verwendet.

Gossart schuf zahlreiche Madonnendarstellungen. In dem Halbfigurenbild der Sammlung Kaufmann (Berlin) diente ihm das Christuskind zu einer anatomischen Studie des Kindeskörpers, die sich den Aktfiguren Adams und Evas anreiht. Der Knabe, dessen Muskulatur viel zu stark gebildet ist, nimmt eine halb liegende, halb sitzende Stellung ein, die wiederum Drehungen, Verkürzungen und Deckungen verlangt.

Aus dem Entstehungsjahr der Danae besitzt die Münchner Pinakothek noch ein kleineres Bild der Madonna in ganzer Figur. (Replik Wien, Hofmus.) Gossart nimmt hier wieder die steinerne Thronnische, das Motiv Davids und Metsys auf, aber er bringt einen breiten Bogen ohne Ornamente. Aehnlich seiner Berliner Madonna besteht der architektonische Schmuck allein aus kräftiger Profilierung und gradliniger Schrift in der Archivolte. Der Bogen faßt die Figurengruppe zusammen und unterstreicht ihre Bewegtheit. Er verrät ebenso wie das grelle Licht, daß das Rot des Madonnenmantels in den bestrahlten Partien ausblaßt und rote Reflexe auf den Kinderkörper wirft, schon barockes Empfinden.

Die Nachahmer Gossarts hatten für diese Darstellungsweise, in der die Umgebung den Figuren augepaßt und untergeordnet war, noch kein Verständnis. Sie schlossen sich lieber seiner früheren Art an, die die Architektur in den Vordergrund rückte und damit Gelegenheit zur Wiedergabe der fremden Ornamente bot.

Der unbekannte Maler eines Madonnenbildes im Berliner Museum (Nr. 656) folgt in der Ausgestaltung der Architektur den Lukasbildern

Gossarts. Der hohe Sockel, der sich im Halbrund um Maria schließt, ist gleich den Postamenten des Prager Dombildes mit einem Zahnschnitt versehen und mit eingelassenen gotischen Reliefs geschmückt; auch die übrigen Dekorationen, die vielfache Wiederholung von Gefäßen als Ornament, umgeben von Laub und S-förmigen Henkeln, der Fries aus verbundenen Widderschädeln, die Kapitelle mit den Delphinen, die hier sinnloserweise als Säulenpostamente figurieren, alles dies weist auf Gossart. Nur der oberste Teil des Bildes nähert sich mit seinen Kranzengeln und den puppenhaften Gestalten Adams und Evas der Dekoration der Brügger Schule.

Den gleichen Bildtypus vertritt eine Madonnendarstellung des Prado. Nur wirkt die Nischenarchitektur hier noch erdrückender. Die Ornamentik schöpft ebenfalls aus den Lukasbildern[1].

Auch der Brügger Isenbrant hat diese Anlage in seiner Madonna der Sammlung Northbrook übernommen.

Gossart gewann überhaupt großen Einfluß durch die Beherrschung der bewunderten italienischen Kunst. Doch wurden seine Anregungen von seinen in der Heimat verbliebenen Altersgenossen nur oberflächlich aufgefaßt. Erst die um eine Generation jüngeren Künstler Lambert Lombard und Scorel, die als seine Schüler genannt werden, führen seine Bestrebungen ernsthaft weiter. Sie lassen sich durch die antiken Statuen «die Augen darüber öffnen, was in Bezug auf die Gestalten der Menschen und Tiere in der Natur häßlich, was schön und was am allerschönsten sei[2]».

Gossart ist die größte Intelligenz unter seinen vlämischen Kunstgenossen. Er steht dem neuen Stil am verständnisvollsten gegenüber. Er erfaßt die italienische Kunst nicht nur in den äußeren Formen, sondern auch in den zu Grunde liegenden Prinzipien, und ist der einzige Maler seiner Zeit, der ein persönliches Verhältnis zur Antike gewinnt. Von den Romanisten des späteren XVI. Jahrhunderts unterscheidet er sich dadurch, daß er nur sehr kurze Zeit in Rom war und nicht der Schüler eines bestimmten italienischen Meisters wurde. Er scheint weniger von den damaligen italienischen Künstlern selbst als an Kunstwerken gelernt zu haben, die er besonders hoch stellte. Es kommen hier als Vorbilder neben den antiken Ruinen und Skulpturen hauptsächlich die Werke Filippino Lippis (gest. 1504) und Michelangelos in Betracht. Eine Abhängigkeit Gossarts von Lionardo da Vinci, wie sie behauptet wird, ist dagegen

---

[1] Das Bild wurde auf Grund einer alten Inschrift Gossart selbst zugeschrieben. (S. Gossart, M.: a. a. O.)

[2] Mander-Floerke I, S. 263.

nicht wahrscheinlich. Gossart ist, soviel wir wissen, nicht nach Mailand gekommen, wo sich Lionardo seit 1508 wieder aufhielt. Die Annahme mag hauptsächlich durch die virtuose Lichtbehandlung Gossarts und durch seine sorgfältige Durchmodellierung der Fleischteile hervorgerufen sein. Gerade in dieser Hinsicht hatte aber Gossart schon vor 1508 eine relativ vorgeschrittene Stufe erreicht. Die Erfahrung, die er darin gewonnen hatte, wurde später durch die Lehre von der Schattenperspektive in eine feste Form gebracht, die zum Teil die manieristische Wirkung seiner Bilder verursacht.

Wir haben nicht, wie bei Dürer, Belege dafür, daß Gossart theoretische Studien getrieben hat. Sie werden jedoch durch das rationelle Element seiner italienisierenden Werke unzweifelhaft gemacht. In diesen Bestrebungen mag ihn Jacopo de Barbari unterstützt und gefördert haben.

Mit Hilfe der Wissenschaft verarbeitet Gossart seine in Rom empfangenen Eindrücke langsam, aber um so intensiver. Daher treten die Ergebnisse seiner Studienreise erst lange danach — die Prager Lukasmadonna entstand sechs, das Berliner Götterbild sieben Jahre nach seiner Rückkehr — klar zu Tage, eine Tatsache, die leicht zu der irrtümlichen Ansicht, Gossart habe sich jahrelang in Italien aufgehalten, führen konnte.

Gossarts Stellung in der vlämischen Malerei ist mit der Dürers in der deutschen Parallelentwicklung zu vergleichen. Beide Künstler haben ihre ganze Kraft eingesetzt, um sich die italienische Renaissance-Aesthetik zu erobern und sie ihrer Heimatkunst zu übermitteln. Der Formalismus, der daraus resultierte, wird von Dürer, der stärkeren künstlerischen Persönlichkeit, überwunden; Gossart bleibt in ihm stecken. Seinen Werken fehlt der geistige Inhalt. Er beherrscht nur die körperliche, nicht die psychische Bewegung. Sein Verdienst liegt in der glänzenden Handhabung der Technik. Durch ihn gewinnt die vlämische Malerei neue und exakte Ausdrucksmittel.

BERNART VAN ORLEY.

NEBEN Gossart wird Bernart van Orley als derjenige genannt, der zuerst das gelobte Land der Kunst besuchte. Man muß sich aber vergegenwärtigen, daß Gossart 1470, vielleicht schon 1462 geboren ist, während Orley 1492 das Licht der Welt erblickte. Nicht Bernart, sondern sein Vater und Lehrer Valentin van Orley, dessen Geburt ins Jahr 1468 fällt[1], gehört in die Generation eines Metsys und Gossart. Bernart van Orley folgte also nur Tendenzen, die bereits vor ihm eingesetzt hatten, als er sich in verhältnismäßig jungen Jahren nach dem Süden wandte. Vor dieser Reise muß eine Tafel mit Darstellungen aus einer Reliquienlegende (Turin, Mus.) entstanden sein, da sie frei von italienischem Einfluß ist. Selbst die Architektur ist hier noch ganz gotisch. Der Kapellenraum, in dem der Hauptvorgang spielt, ruht auf gotischen Pfeilerbündeln. Die vorgelagerten Strebepfeiler sind mit Maßwerk überzogen, die Altarapsis trägt ein Sterngewölbe, und nur der Reliquienschrein gleicht einem Sarkophag der Frührenaissance. Das tiefe und schmale Gebäude zieht sich schräg in den Hintergrund. Diese Anlage im Bildraum, die die Wiedergabe mehrerer Darstellungen nebeneinander ermöglicht, wurzelt ebenfalls in der Tradition des 15. Jahrhunderts[2].

In den Figuren ist scharfe Charakteristik angestrebt, die in den Bettlergestalten an Karikatur streift. Häufig ist die strenge Profilansicht um ihrer sprechenden Linie willen gewählt.

Auf dem Wiener Altar mit der Legende des hl. Thomas und Matthias haben sich die italienischen Formen der Ornamentik bemächtigt.

---

[1] Wauters, A. J.: Valentin van Orley. Biographie nationale 1902.

[2] Ein Beispiel ist das Bild in der Antwerpner Kathedrale mit der Vermählung Josephs und Mariae, das früher Rogier van der Weyden zugeschrieben wurde, jetzt in die Nähe des Meisters von Flemalle gesetzt ist.

Die Vermischung von Neuem und Alten ist bis ins Kleinste durchgeführt. So werden z. B. in dem Gesims der rechten Halle eine Reihe von Renaissancegefäßen durch Maßwerk verknüpft; so steht im Mittelpfeiler eine Madonnenstatue auf einem Renaissanceaufbau und hat einen gotischen Baldachin über sich. Die Elemente beider Stilformen haben sich verhältnismäßig organisch verbunden, weil ihnen eine gewisse Leichtigkeit und Anmut der Zeichnung gemeinsam ist. Die Wahl der beiden offenen Pavillons war für den Künstler eine sehr günstige. Einerseits fassen diese Hallen die Hauptvorgänge zusammen und gewähren zahlreiche Durchblicke auf die Nebendarstellungen. Anderseits bieten sie mit ihren vielen Orthogonalen und Ueberschneidungen Gelegenheit zur Entfaltung perspektivischen Wissens. Der Horizontpunkt ist in die Vertikalachse des Bildes verlegt, die durch einen ornamentalen Pfeiler betont ist. Das bedeutungslose Wappenschild in der Pfeilerfüllung zieht das Auge immer wieder durch die zahlreichen, mathematisch genau gezeichneten Richtlinien an. Die künstlerische Bildeinheit ist also der Darlegung des wissenschaftlichen Systems geopfert.

Auf dem linken Flügel des Triptychons hat Bernart van Orley einen der Pavillons wiederholt, aber in seitlich schräger Ansicht, die andere Verkürzungen und Verschiebungen verursacht. Durch die Einführung der fremden Architekturen, mehr noch durch diese renaissancemäßige Raumdarstellung zeigt sich Orley in dem Wiener Altar viel vorgeschrittener als in dem Turiner Bild, wo der Horizontpunkt noch nicht streng eingehalten war. Danach erscheint die Datierung, die für den Apostelaltar eine frühere Entstehungszeit als für das Turiner Bild annimmt[1], unhaltbar.

Etwa gleichzeitig mit dem Wiener Triptychon muß die Predigt des heiligen Norbert (München, Pinak.) entstanden sein. Die Architektur, wieder eine Pfeilerhalle, zeigt die gleichen Formen. Wie dort weist die etwas mühsame und trockene Figurenbehandlung noch keine italienisierende Linienführung auf. Der Vorgang ist anschaulich erzählt.

Dagegen bekundet Orley in seinem Hiobsaltar (Brüssler Mus.) von 1521 große Vertrautheit mit der Renaissancekunst. Das Werk ist ein Sammelsurium italienischer Reminiszenzen (Tafel III). Zum Teil lassen sich bestimmte Vorbilder nachweisen[2]. Zu den Figuren des Mittelbildes ist Orley durch Signorellis Fresken im Dom zu Orvieto angeregt worden, im besonderen durch die untere Gruppe im Sturz des Antichrist. Orley macht

---

[1] Friedländer, M. J.: Bernaert van Orley. Jahrb. d. Preuß. Kunstsamml. 1908.
[2] Vgl. den Katalog des Brüssler Museums. 2. Aufl. 1906.

damit seinen ersten Versuch zur Wiedergabe des menschlichen Körpers mit strenger Beobachtung der Anatomie; doch beginnt er, der nicht die Gründlichkeit und Logik Gossarts besaß, sogleich mit der bewegten Figur. In Anlehnung an Signorelli ist nun eine schärfere Lichtführung, eine kräftigere Modellierung mit schwärzlichen Schatten eingeführt. Die nordische Tracht ist durch die italienische verdrängt, aber spätgotisch wirkt noch die Gewandbehandlung mit ihren kleinlichen, harten Falten und den flatternden Enden. Sie macht das Bild unruhig, ohne, wie es der Künstler wohl beabsichtigte, die Bewegungsillusion der Gestalten zu erhöhen. Diese bleibt gegenüber der des Italieners noch zurück. Rumpf- und Gliederstellung wirken gezwungen, sind nicht aus einem Guß. Orley besitzt nicht die straffe, auf eingehenden Studien beruhende Zeichenkunst Signorellis. — Der italienische Künstler legt auf die kubische Wirkung seiner Figuren Wert, doch ist durch ihre Gruppierung eine gewisse Raumzone innegehalten. Orley will seinen Meister übertreffen. Seine Komposition führt trichterförmig in die Tiefe. Zu diesem Kunststück nimmt er die Architektur, in welcher der Vorgang stattfindet, zu Hilfe. Der Bau dient ihm zur Bestimmung der Distanzverhältnisse. Pfeiler waren zu diesem Zweck geeigneter als fortlaufende Seitenwände. Darum ist statt eines Palastes, den die Szene erfordert, eine offene Halle gegeben, die an das Mittelschiff einer Renaissancekirche erinnert. Der Kuppelraum in der Tiefe ist ausgefüllt durch einen gefälligen quattrocentistischen Thronsitz[1].

Zur Dekoration seiner Architektur hat Orley die Kupferstiche Zoan Andreas nach Mantegnas Triumphzug benutzt. Auf der Seitentafel mit dem armen Lazarus sind drei Bilder des Zyklus zu einem Sockelrelief vereinigt. Im Mittelbild schöpft er seine Ornamentik aus den Pilasterfüllungen, welche die einzelnen Teile des Triumphzuges verbinden. In der Füllung des linken Pfeilers hat Orley den römischen Panzer und die Füllhörner zu beiden Seiten, aus denen Blumen wachsen, übernommen, ebenso die Kartusche, die nur ihren Platz gewechselt hat. Die runde Scheibe am unteren Ende, die bei Zoan Andrea die Künstlerinitialen, bei Orley die Jahreszahl 1521 trägt, ist hier wie dort mit einem Fabelwesen verbunden. Auch die übrigen Füllungen mit dem feingeschlitzten Laub, den dünnen in Sternblumen ausgehenden Ranken sind durch die oberitalienischen Stiche bedingt. Der rechte vordere Pfeiler aber muß, sowohl was die Ausgestaltung als die Zusammensetzung der Schmuckformen betrifft, eigene Erfindung Orleys sein. Die Motive sind für einen

[1] Ganz ähnliche Thronbauten finden sich auf Pinturicchios Allegorien der freien Künste in den Appartimenti Borgia.

Romanen allzu gehäuft. Trotzdem ist diesem Dekorationsstück eine Zierlichkeit und Beweglichkeit eigen, die sie zu einem reizvollen Beispiel nordischer Renaissancekunst macht.

Der Kontrast, den die leichte Ornamentik zu der schweren Figurenbehandlung bildet, offenbart sich in allen Teilen des Triptychons und macht auf einen Zwiespalt in Orleys künstlerischer Natur aufmerksam. Einerseits liebt er als Kind der Spätgotik die anmutige, abwechslungsreiche Linie, andererseits drängt ihn sein Temperament zu dramatischer Erzählung und damit zu wuchtiger Gestaltung. Für sie aber fand er in Werken seiner Zeit, in den großen historischen Bildern Raphaels, Vorbilder, die ihn, den nicht sehr selbständigen Künstler, überwältigen mußten. Die Ueberlieferung, Orley sei Raphaels Schüler gewesen, wird durch seine Werke bestätigt. Im Hiobsaltar tritt der Einfluß in den Seitentafeln zu Tage. Auf dem rechten Innenflügel steht Hiob mit geschickter Benutzung der Treppenstufe in einer Pose da, die Kenntnis der cinquencentistischen Ponderation voraussetzt. Gebärden- und Mienenspiel sind im Anschluß an Raphael ausdrucksvoller geworden. Die knieende Stellung der vorderen Figur mit dem aufgestützten Fuß war auch schon in der Malerei des XV. Jahrhunderts beliebt; aber durch die Drapierung wirkt sie jetzt nicht mehr spitzig, sondern massig und breit. Noch engeren Zusammenhang mit dem großen italienischen Meister zeigt sich in dem Akt des Reichen in der Hölle auf der rechten Außentafel, der eine Kopie nach Raphaels Heliodor ist.

Auf demselben Flügel ist die Krankheit des reichen Mannes dargestellt. Beide Szenen sind durch eine Horizontale getrennt und stehen ohne formale Beziehung zueinander, ein Zeichen, daß dem Künstler noch immer das Verständnis für die Bildeinheit mangelt. Mehr gewahrt ist sie in der gegenüberliegenden Szene mit dem armen Lazarus vor einer ähnlichen Halle, in der der Reiche speist. Aber auch hier stören die verschiedenen Proportionen: Um die Größe des Lazarus und seines Peinigers gegenüber den Insassen des Pavillons zu rechtfertigen, hätte dieser viel weiter in die Tiefe geschoben sein müssen. Parallel geht ein Unterschied in der Formbehandlung. Die großen Figuren exemplifizieren akademisches Studium, während die Szenen in den Loggien realistischen und genremäßigen Charakter tragen.

Der Hiobsaltar ist für die Entwicklung Orleys von größter Bedeutung. Zugleich ist er wichtig zur Bestimmung seiner italienischen Reise. Ueber ihre Datierung gehen die Meinungen auseinander. Woltmann-Woermann

glaubt, daß Orley erst zwischen 1527—1532 in Rom gewesen ist[1]; Alph. Wauters verlegt die Italienreise ins Jahr 1509[2], A. J. Wauters in die Jahre zwischen 1510 und 1512[3]. Die zahlreichen Entlehnungen des Hiobsaltars bekunden, daß die Reise vor 1521 stattgefunden hat und daß Orley Italien frühestens nach 1512, dem Entstehungsjahr von Raphaels Vertreibung des Heliodor, verlassen hat. Weiter haben wir Nachrichten, die eine Anwesenheit Orleys in den Niederlanden von 1515—1521 bedingen[4]. Danach muß Orley zwischen 1512 und 1514 in Italien gewesen sein. Auch für ihn war Rom das ersehnte Ziel[5], und auch für ihn gilt dasselbe wie für Gossart: die italienische Reise bringt nicht eine plötzliche Stilwandlung mit sich, sondern bestimmt nur die Richtung der Entwicklung. Erst allmählich kommen die gewonnenen Erkenntnisse vollständig zum Ausdruck.

Mit dem 1515 bestellten, 1520 abgelieferten Altar von Furnes hat A. J. Wauters das Turiner Bild identifiziert[6]. Diese Behauptung ist durch den Nachweis zurückgewiesen worden, daß das Turiner Bild schon 1718 in der Galleria Marcello in Genua war, zu einer Zeit, in der sich das Altarbild von Furnes noch am Ort seiner Bestimmung befand[7]. Die Betrachtung der künstlerischen Entwicklung Orleys kommt zu dem gleichen Resultat. Selbst wenn das Turiner Bild schon 1515 begonnen und dann aus irgend einem Grund liegen geblieben wäre, kann es nicht erst 1520, ein Jahr vor dem Hiobsaltar, beendet sein, weil die Stildifferenz zwischen beiden Arbeiten viel zu groß ist. Nach dem Fehlen der italienischen Elemente zu urteilen, ist es weit früher entstanden. Allerdings ist ein 1520 datiertes Polyptychon im Hospital St. Jean in Brüssel, das Orley zugeschrieben worden ist[8], ebenfalls frei von Italienischem, doch sprechen die kleinliche, sehr harte Zeichenführung der Bilder und

---

1 Woltmann-Woermann, Geschichte der Malerei Bd. II, Leipzig 1882.

2 Wauters, Alph.: Barend van Orley. Les Arts célèbres 48—51. Paris 1893.

3 Wauters, A. J.: Biographie nationale.

4 Im Jahr 1515 erhält Orley den Auftrag, ein Altarbild für die Kirche in Furnes zu malen. Für 1516 und 17 sind Porträts urkundlich bezeugt. 1518 wird Orley Hofmaler Margarethes von Oesterreich. 1519 Porträt des Doktor Zelle. 1520 Ablieferung des Altars von Furnes. 1520 und 1521 Besuch Dürers bei Orley.

5 Jacobsen (Quelques maîtres des vieilles écoles néerlandaises et allemandes à la Galerie de Bruxelles. Gaz. des Beaux-Arts 1906) findet im Hiobsaltar auch eine Anlehnung an Giulio Romanos Gigantensturz. Dieses sowohl wie die Kopie von Mantegnas Triumphzug verleitet ihn zu der Annahme, Orley habe sich in Mantua aufgehalten. Giulio Romano kam aber erst 1524 dorthin, und eine genaue Prüfung des Triumphzuges ergibt, wie schon oben gesagt, daß Orley nicht die Gemälde selbst sondern die Kupferstiche nach ihnen benutzt hat.

6 Wauters, A. J.: Le Retable de sainte Walburge. Brüssel 1899. — Friedländer (a. a. O.) hält die Turiner Tafel ebenfalls für einen Teil des Altars von Furnes, aber nicht für das Mittelbild, sondern einen Außenflügel, der durch Beschneidung seine ursprüngliche Form verloren hätte.

7 Alessandro Bandi di Vesme. L'Arte IV, pag. 132.

8 Von A. J. Wauters: Biogr. nat. — Alph. Wauters (a. a. O.) spricht es Orley ab. — Scheibler: Werk des Jan van Coninxloo (Besprechung der Brügger Ausstellung von 1902 im Repert. für Kunstwissensch.) — Friedländer (a. a. O.): Arbeit Orleys mit Werkstatthilfe.

die ganz unzulängliche Raumbehandlung, vorzüglich die der Messe des heiligen Gregor, entschieden gegen die Autorschaft Orleys. Dieser hätte auch kaum die Arbeit in so viele Tafeln zerlegt, sondern mehrere Szenen nach gewohnter Weise auf größeren Bildflächen vereinigt.

1518 erhielt Orley von den Antwerpner Almosenpflegern den Auftrag zu einem Altar, den er 1524—1525 ablieferte. Mit diesem Werk schreitet Orley auf dem eingeschlagenen Wege fort. In der Darstellung des «Jüngsten Gerichts» auf dem Mittelbilde begibt er sich allerdings mit geringerer Energie als Gossart, an das Studium des Nackten. Die Beerdigungsszene in der Mitte ist wohl ein Zugeständnis an die Auftraggeber[1]. Die Menge der Auferstandenen schließt sich zu einem in den Hintergrund führenden Bogen zusammen. Eine große Anzahl ähnlicher raumbildender Kreisabschnitte durchziehen das Gemälde: die Linien der Wolken, die doppelt gereihten Scharen der Seligen usw. Es ist damit der Versuch gemacht, nicht allein die Bildfläche, sondern auch den Bildraum rhythmisch zu gliedern. Orley hat diese Art der Komposition aus Raphaels Disputa entlehnt, sie aber selbständig verwertet.

Das Thema des Hauptbildes ist auf den Seitentafeln durch die Reihen der Apostel fortgesetzt, die auf dickgeballten, fast barocken Wolken thronen. Weiter unten sind die sechs übrigen Werke der Barmherzigkeit dargestellt. Um mehrere Szenen auf den verhältnismäßig schmalen Bildflächen darzustellen, ohne die Illusion der Wirklichkeit aufzuheben, nimmt Orley wieder die offene Halle zu Hilfe. Die Raumanlage ist besser gelungen als auf dem Hiobsaltar. Die Loggien liefern den Beweis, daß Orley immer vertrauter mit den italienischen Architekturformen wird. Ganz rein im Stil ist die anmutige Bogenpfeilerhalle mit dem verkröpften Gebälk auf dem linken Flügel. Im Gegensatz zu ihrer äußeren Ausgestaltung sind aber diese Pavillons keine aus dem Italienischen übernommenen Bildmotive. Die von außen und innen sichtbaren Gebäude treten sowohl in der nordischen wie in der südlichen Malerei des 15. Jahrhunderts auf. Sie gehören einer primitiven Bildanschauung an, die mehrere Vorgänge auf einem Bild vereinigt, ohne einen in den Hintergrund zu drängen. Solche Bauten finden sich z. B. mehrfach in dem Cod. Gal. 9 der Münchner Staatsbibliothek (von Alexander Bening 1492), genau in der gleichen Anordnung wie bei Orley mit einem seitlichen Eingang für die handelnden Personen und einer großen Oeffnung in der Vorderseite für die Beschauer des Bildes. Dieser Einblick wirkt aber bei Orley durch seine Umkleidung

---

[1] Einzelne Köpfe der Gruppe sind wahrscheinlich nach 1550 hinzugemalt (Katalog des Antwerpner Museums 1906).

mit den Formen der italienischen Hallenarchitektur natürlich, während er bei den gotischen, geschlossenen Gebäuden gegenständlich unmotiviert bleibt, so daß der Eindruck eines aufgeklappten Puppenhauses entsteht. Eine Mittelstufe in der Ausbildung dieses Motivs zeigen die Tafeln mit der Legende des heiligen Rochus in der Antwerpner Jakobskirche.

In dem Altar der Almosenpfleger offenbart sich eine wachsende Gewandtheit Orleys in allen zeichnerischen Aufgaben. Parallel damit geht eine Vernachlässigung des Malerischen, welcher der unerfreuliche Eindruck des Werkes zum großen Teil zuzuschreiben ist. Die Farbe verliert ihre selbständige Bedeutung. Sie soll nur noch die Zeichnung unterstützen, herausheben oder zusammenfassen. Die Tonskala ist sehr einfach, arbeitet in der Hauptsache mit einem harten Rot, Blau und Gelb. Dazu kommt, daß ihre Reinheit durch die starke, schwärzliche Modellierung getrübt wird.

Die Ergebnisse, welche die Betrachtung der großen Altarwerke Orleys hinsichtlich seiner Abhängigkeit von italienischer Kunst geliefert haben, werden durch seine kleineren Arbeiten bestätigt. So steht z. B. die heilige Familie im Louvre die gleichzeitig mit dem Hiobsaltar entstanden ist, ebenfalls unter dem Einfluß Raphaels. Eine Ausnahme macht dagegen auch weiterhin das Porträt.

Neben den Bildnissen fand sich für den im Staatsdienst stehenden Künstler ein weites Arbeitsfeld in den Zeichnungen für die Teppichweberei und Glasmalerei. Diese Entwürfe, die unter der Bezeichnung «dekorative Arbeiten» zusammengefaßt werden, bedeuten für Orley zwei ganz verschiedene Arten der Betätigung. In der Glasmalerei der niederländischen Renaissance kam es in der Tat hauptsächlich auf die dekorative Wirkung einer reichen Ornamentik an. Die Bildweberei dagegen vertrat in der Regel die Freskomalerei, verlangte also die große monumentale Komposition. Diesen entgegengesetzten Aufgaben entsprechen die beiden Seiten von Orleys Begabung, die sich, wie am Hiobsaltar gezeigt, in der Tafelmalerei bekämpfen und nun getrennt erst zur vollständigen Entwicklung kommen.

Im Anschluß an Raphael und Giulio Romano führt Orley den räumlichen Tapetenstil an Stelle des flächenhaften ein. Wie durchgreifend die Aenderung war, erhellt ein Vergleich einer seiner Bildwebereien mit einem beliebigen Teppich Jans van Brüssel, der ebenfalls Hofmaler Margarethes von Oesterreich war. Bei diesem noch ein Neben- und Uebereinander von Figuren, die fast die ganze Bildfläche einnehmen; selbst in einer dramatischen Szene bleiben die zahlreichen assistierenden Personen in ruhiger, oft teilnahmsloser Haltung. Bei Orley sind dagegen die Gestalten der Wirklichkeit entsprechend in den Raum gestellt und in Verbindung

mit der weiten, abwechslungsreichen Landschaft gebracht. Er will die Episode mit Eindringlichkeit schildern, nicht einen Vorgang sondern eine Handlung geben. Die dekorative Wirkung liegt jetzt weniger in der Farbe, als in der Linienführung.

Diese Seite im Schaffen Orleys ist sehr gut im Münchner Nationalmuseum vertreten. Es besitzt 17 Teppiche nach Orleys Entwürfen mit Szenen aus dem alten Testament und der Pauluslegende[1]. Ihr Vorzug liegt in der mit Genreszenen belebten Landschaft. In den überlebensgroßen Vordergrundfiguren ist Orley nicht glücklich. Er beherrscht noch nicht die große Fläche. Trotz der krausen Zeichnung macht sich eine gewisse Leere geltend. Besonders wirken die alttestamentarischen Typen mit ihren von dicken Lockenbärten umrahmten Gesichtern und dem untersetzten Körperbau grotesk. Die Muskelbildung ist allzu gewaltig, ebenso der Schwung der Gesten. Mit der starken äußeren Bewegung hält die innere nicht Schritt. — Mit der Legende des Paulus nimmt Orley ein Thema auf, das schon von Raphael für die vatikanischen Teppiche gewählt worden war. Dies hat eine besonders starke Uebereinstimmung mit seinem Lehrer zur Folge. Orley scheut sich nicht, gelegentlich eine ihm zusagende Figur wie den predigenden Paulus «wörtlich» abzuschreiben. Die Nachahmung zeigt sich auch in den Randstreifen, die an Stelle von Blumen Grotesken bringen. Die Ausführung der Teppiche ist vortrefflich und hat die Handschrift des Entwurfs verhältnismäßig treu bewahrt.

Aus der wachsenden Abhängigkeit Orleys von Rom braucht nicht eine zweite Italienfahrt des Künstlers angenommen zu werden, von der eine unsichere Notiz aus dem Jahre 1602 spricht, da Raphaels Teppichcartons in Brüssel geblieben und in den Besitz Orleys gekommen sein sollen.

Vorteilhafter als in den Tapeten selbst repräsentiert sich Orley in den Skizzen, die den großen Cartons zu Grunde liegen. Sie besitzen die Frische der ersten Erfindung; auch wird die Uebertriebenheit der Formgebung in dem kleinen Maßstab weniger fühlbar. Ein solcher Teppichentwurf ist, nach dem breiten rechteckigen Format und der ganzen Kom-

---

[1] S. Katalog des Brüssler Museums 1906. S. 278. — Repliken der Teppiche mit der Geschichte Abrahams in Hampton Court und Madrid. Die zu Orleys Dekorationsstil wenig passende Bordure: «Orpheus unter den Tieren» wahrscheinlich von Marcus Gheerarts, der nach Wauters die Teppichentwürfe vollendet hat. — Der Führer durch das Bayr. Nationalmuseum 1908 gibt an, die Teppiche mit der Pauluslegende seien vorzüglich nach Entwürfen des Heemskerk gefertigt. Ein Vergleich mit Orleys sicheren Werken macht es aber unzweifelhaft, daß die Cartons von ihm herrühren und zwischen 1525—30 entstanden sind. Wahrscheinlich bezieht sich auf Teppiche nach den gleichen Entwürfen die Notiz Félibiens in seinen Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres (Bd. II): Même il y en a qui ont voulu, que les tapisseries de l'Histoire de S. Paul qui sont dans le garde-meuble du roi et qui ont toujours passé pour être de Raphael, sont de son (Orleys!) dessin ce qui n'est pas vraisemblable, car on y voit trop la manière de ce grand maître.

positionsweise zu schließen, die Zeichnung mit dem Gleichnis vom Reichen und dem armen Lazarus im British Museum. Sie hat mit der Behandlung desselben Themas auf den Außenflügeln des Hiobsaltars manches Gemeinsame, das für die ungefähr gleichzeitige Entstehung spricht[1]. Doch ist der Zeichnung ein geschlossnerer Aufbau und eine einheitlichere Durchführung eigen, da der Künstler hier unmittelbarer gestaltete als in den Tafelbildern, die vor allem Vertrautheit mit italienischer Kunst bezeugen sollten. Das Kupferstichkabinett in München besitzt zwei Folgen von Teppichentwürfen. Es sind mit Wasserfarbe leicht angetuschte Federzeichnungen. Die eine Serie, Reiterporträts darstellend, ist repräsentativer Natur[2], die andern vier Blätter behandeln die Romulussage und sind 1524 datiert[3]. Dieser verhältnismäßig frühen Entstehungszeit entspricht es, daß auf einem Blatt (Romulus bringt Numitor den Kopf des Amulius) die Bildfläche noch durch eine dekorative Architektur eingeteilt wird. Ihre Formen sind die aus den früheren Werken bekannten. Die Zeichnung «Romulus übergibt seinem Sekretär die Einladungslisten zu den Kampfspielen» bringt dagegen schon die vereinfachte italienische Teppichkomposition: ein Podium hebt die von dicken Säulen umrahmte Hauptfigur heraus; vor den breiten Stufen links und rechts je eine knieende, an den seitlichen Bildrändern eine stehende Figur; hinter dem Podium die Masse des Volks. Am vorgeschrittensten ist das Blatt mit der Begrüßung zwischen Romulus und Horsilea. Die Figuren des Vordergrundes sind trotz ihrer mannigfaltigen Stellungen zu einer großen Bogenlinie zusammengeschlossen. Im Mittel- und Hintergrund fügen sich Kampfszenen geschickt in ein bergiges Terrain. In diesen Blättern zeigt sich der große Vorteil, den Orleys Zeichentechnik mit den runden, ungleichmäßig betonten, unterbrochenen Strichen vor dem zusammenhängenden Linienfluß des XV. Jahrhunderts voraus hatte. Nur mit ihr konnte er die Illusion einer ganzen Heeresmasse in starker Bewegung erwecken. Die Wiedergabe der Menschenmenge im Raum erscheint frei und leicht, doch brauchte Orley auch jetzt noch perspektivische Hilfslinien. Sie sind rechts beim Ausfall der Belagerten sichtbar geblieben.

---

[1] Friedländer hat die Zeichnung um 1520 datiert. Jahrb. d. Preuß. Kunstsamml. 1909. Das. nähere Besprechung und Lichtdruck.

[2] Eine ausführliche Behandlung der Zeichnungen von Roest van Limpurg: Quatre «cartons» de B. van Orley. L'art flam. et holl. 1904.

[3] Die vierte Zeichnung stellt den Tod des Amulius durch die Hand des Romulus dar. Offenbar fehlt die Hälfte der Blätter. Die Sage von Romulus und Remus, ein im XVI. Jahrhundert bevorzugter Zyklus der Teppichfabrikation, wurde meistens in acht Bildern gegeben. Beispiele dafür in Wien (Hofmus.) Brüssel (Mus.) und Madrid. — Schon in meiner Dissertation wies ich auf die Uebereinstimmung einer farblosen Zeichnung des Dresdner Kupferstichkabinetts, die dort Dirk Vellert zugeschrieben war, mit den Münchner Entwürfen hin. Inzwischen hat auch Friedländer (a. a. O.) diese sowie eine zweite Dresdner Zeichnung mit dem Sturz des Phaeton Orley zugeschrieben.

Die Schilderung kriegerischer Begebenheiten lag überhaupt dem reifen Künstler am besten. Sie forderten das Ungestüm, das er sonst so oft grundlos entfaltet. Daher gehören seine bekannten und oft gepriesenen Entwürfe für die Schlacht von Pavia zu seinen besten Arbeiten[1].

Der andere Zyklus Orleys, der stets große Bewunderung unter dem Namen «Les belles chasses de l'empereur Maximilien»[2] gefunden hat, legt den Nachdruck auf die Landschaft. Die Jagdszenen spielen sich in der parkähnlichen Umgebung Brüssels ab. Das Terrain ist breit und weit hingelagert mit wechselnden Licht- und Schattenpartien. Mühelos vollzieht sich der Uebergang zum Hintergrund, wo mehrmals das reizvolle Stadtbild Brüssels mit seinen Türmen und hervorragenden Gebäuden auftaucht. Trotzdem sich der Künstler in diesen Landschaften an die Natur seiner Heimat hält, dürfen sie doch nicht seinen italienisierenden Arbeiten entgegengestellt werden. Ihre Mängel wie die äußerliche Auffassung und ihre Vorzüge, die große dekorative Linie und die freie Tiefenkomposition sind gleicher Weise durch Orleys Studium der italienischen Cinquecentomalerei bedingt. Ganz romanistisch muten die allegorischen Gestalten von «Modus und Ratio» auf dem einleitenden Bilde an.

Der große Stil, den Orley in seiner Tätigkeit für die Teppichfabrikation ausbildete, bemächtigt sich auch seiner späteren Gemälde. In einer Anbetung der Hirten (Brüssel, Mus.) ist das übliche Teppichformat, ein breites Rechteck, übernommen, sehr zum Nachteil der Komposition, die dadurch auseinandergezerrt wird. Die vielen horizontalen Linien der Stufen, die den Eindruck der Breite verschärfen und zugleich raumbildende Funktion haben, sind häufige Hilfsmittel der italienischen Malerei des XVI. Jahrhunderts. Die Hirten und Maria sind zu einem stumpfwinkligen Dreieck zusammengefügt. Dabei geht es nicht ohne Verrenkungen ab. Die Madonna betet nicht mehr wie im XV. Jahrhundert das Kind an, sondern hebt nach Art der «Jungfrau mit dem Schleier» das schützende Tuch vom Bettchen empor[3]. In der Architektur sind die Details unterdrückt. Die völlig schmucklose Ruine im Hintergrund rechts ist römischen Ursprungs. Unter der Häufung angewandter Regeln hat die künstlerische

---

[1] Die Zeichnungen im Louvre, die ausgeführten Teppiche im Museum von Neapel.

[2] Zeichnungen und Teppiche im Louvre. Nach Alph. Wauters waren sie für Maria von Oesterreich bestimmt.

[3] Eine Orley zugeschriebene Anbetung des Dresdner Museums (Wiederholung in Kopenhagen) gibt dasselbe Motiv Raphaels noch getreuer wieder. Nach Frimmel ist das Bild eine Kopie nach Garofalo. A. J. Wauters spricht es mit Recht Orley ab. (S. Katalog des Dresdner Mus. 1902.) — Die Brüssler Adoration ist kaum ganz eigenhändig, keinesfalls aber ist sie, wie Friedländer annimmt (a. a. O.), schon um 1525 entstanden. Der «romanistische» Charakter des Bildes kommt vor allem in der klassischen Architektur und den römischen Figuren des Mittelgrunds zum Ausdruck. Eine Eigentümlichkeit Orleys, die sich in seinen späten Teppichen häufig findet, ist die Behandlung der Säulen mit aufgelegten Streifen anstatt der eingetieften Kannelüren.

Wirkung des Bildes sehr gelitten. Das Ueberwiegen des Formalen mußte die zarte Stimmung, die früher gerade in der Szene der Anbetung lag, zerstören. Für die zahlreichen Schüler Orleys aber war dieses «Rezeptbild» sicherlich von größtem Wert.

Die zeichnerischen Probleme, in die sich Orley mehr und mehr vertiefte, unterdrückten schließlich vollständig seine Tätigkeit als Maler. Das einzige große Gemälde, von dem wir in seinen späteren Lebensjahren wissen, die riesige Kreuzigung in Brügge (Notre Dame), wurde erst nach seinem Tode vollendet. Da das Triptychon durch Uebermalung stark verdorben ist, ist nicht zu entscheiden, inwiefern sein wenig erfreulicher Eindruck auf Rechnung Orleys zu setzen ist.

In den Jahren 1537 und 1538 entstehen die nach Orleys Entwürfen ausgeführten Glasgemälde für das Querschiff der Brüssler Kathedrale. Die Glasmalerei macht im Gegensatz zur Teppichweberei in den ersten 40 Jahren des XVI. Jahrhunderts keine tiefgehende Stilwandlung durch. Sie beschränkt sich auf eine Umbildung der architektonischen Formen sowohl bei Orley wie bei seinen Zeitgenossen. Während diese aber möglichst kleine Einzelheiten zusammenhanglos aufeinander häufen und die Struktur unter der Renaissancebekleidung spätgotisch lassen, bildet Orley seine Architekturen nach Art römischer Triumphbogen und wahrt trotz der Mannigfaltigkeit der Dekoration die großen Linien. Geschickt treffen die Hauptstützen der streng symmetrischen Gebäude mit dem Stabwerk der Fenster zusammen. Auf den Stifterfiguren liegt der koloristische Hauptakzent. Sie heben sich farbig vom blauen Hintergrund und von der fast ganz in goldgelb gehaltenen Architektur ab. Ueber die Bauglieder ist eine Fülle graziöser, gut durchgezeichneter Ornamente und Verzierungen ausgegossen. Stammen die meisten Dekorationsmotive auch aus Italien, so sind sie doch in ihrer ganzen Zusammenstellung das Werk eines phantasievollen nordischen Künstlers, dem das Linienspiel der Spätgotik noch im Blute steckt. «Es ist die Renaissance, wie sie eigentlich hätte sein sollen, aber nie in Stein ausgeführt worden ist[1].»

Die kleineren Glasgemälde in der Sakramentskapelle der Brüssler Kathedrale von 1541 und der Carton zu dem großen Fenster von St. Bavo in Haarlem[2] sind in Komposition und Dekoration ähnlich. Die Illusion eines Tiefenraumes, die Orley bei einem Wandschmuck, sei es Teppich oder Fresko, für vollkommen berechtigt hielt, erschien ihm wahrscheinlich

---

[1] Burckhardt, J.: Die Kunstwerke der belgischen Städte. Düsseldorf 1842.

[2] In «De St. Bavokerk te Haarlem» von Dr. P. J. H. Cuypers und C. J. Gonnet (Haarlem 1894) eine Abbildung des im Rijksmuseum befindlichen Cartons unter dem Namen von Gerrit Boels, der ihn aber nur ausgeführt hat.

unzulässig für das Glasfenster, da es mit dem von außen einfallenden Licht rechnet. Was aber Orley unterließ, das tat unmittelbar darauf Michael Coxie. Seine Glasgemälde von 1545 in der gleichen Kirche geben tiefe perspektivische Ansichten. Dem Beispiel Coxies folgen die übrigen niederländischen Künstler.

Während also die Arbeiten Orleys für die Brüssler Teppichweberei einen unvollkommenen, aber fortbildungsfähigen Anfang einer bestimmten Entwicklung bedeuten, bringt er dagegen in der Glasmalerei eine Phase zum Abschluß mit Werken, die vom ästhetischen Standpunkt äußerst wertvoll sind.

Bernart van Orley beherrschte das Brüssler Kunstleben für mehr als zwei Jahrzehnte. Allem Anschein nach war er ein sehr produktiver Künstler, bei dem die Ausführung hinter den Entwürfen zurückstand. Seine Cartons wurden von seinen Werkstattgenossen verwertet. Der bedeutendste unter ihnen ist der sogenannte «Meister von Güstrow»[1]. Seine Arbeiten unterscheiden sich von denen Orleys fast allein durch die farbige Behandlung. Bei ihm stehen sich ein noch härteres Rot und Blau gegenüber. Seine Altarflügel mit Darstellungen aus dem Leben der heiligen Anna (Brüssel, Mus. datiert 1528) zeigen den breiten raphaelesken Stil der Seitentafeln des Hiobsaltars. Auch die Architektur hat verhältnismäßig einfache und große Formen. Der Raum, in dem sich die Geburt der Maria abspielt, läßt jegliche Intimität vermissen. Man kann aus dem gegebenen Ausschnitt kaum schließen, daß es sich um ein Interieur handelt. Doch sind die Einrichtungsstücke, das Bett mit den breiten Vorhängen, die Prunkkanne und die Waschschüssel mit Geschicklichkeit zu dekorativer Wirkung gebracht.

Ein zweiter Künstler, der eine Orley zugeschriebene Auferstehung des Karlsruher Museums geschaffen hat, lehnt sich eng an die späteren Arbeiten Orleys an. Seine wildbewegten Gestalten, die auf der Erde in starker Verkürzung liegen, gehen auf Orleys Figuren der Bekehrung Pauli zurück.

Andere Künstler nehmen einzelne Motive und Typen von Orley oder suchen sich seine Modellierung zu eigen zu machen. Zwischen ihm und den Antwerpener Ateliers müssen lebhafte Beziehungen bestanden haben; auch Holländer suchen von dem berühmten Hofmaler zu lernen[2].

Neben dem Einfluß, der von Orley ausgeht, spielt eine konservativere Richtung der Brüssler Malerei eine geringe Rolle. Ihre Hauptvertreter sind Cornelis Coninxlo und der «Meister des Magdalenenaltars». Auf Coninxlos Tafel von 1526 sind Joachim und Anna durch zierliche, reichgekleidete

---

[1] So Katalog d. Brüssler Mus. 1906.

[2] Vergl. Valentiners Aufsatz über den Meister der Utrechter Adoration im Rep. für Kunstwissenschaft B. 28.

Figürchen gegeben. Sie sitzen vor einem unverhältnismäßig großen, noch spätgotischen Thronaufbau. Das Bild ist fein mit glänzenden Farben gemalt.

Der Meister des Magdalenenaltars[1] geht ebenfalls auf anmutig-elegante Wirkung der Zeichnung und des Kolorits aus, ist aber in Auffassung und Gestaltung der Bedeutendere. Gegenüber den allgemein gehaltenen Formen Coninxlos ist seine Zeichnung charakteristisch, wenn auch nicht frei von Manier. Seinen Typen sind fein geschnittene Gesichter mit schweren Augenlidern, scharfen Nasenrücken und gesenkten Mundwinkeln eigentümlich. Die Knöchel der lebhaft agierenden Hände und der Füße treten hervor. Die Gewandfalten sind vielfach gebrochen. Die individuell behandelte Architektur ist in Form und Farbe abwechslungsreich. Auf dem «Gastmahl des Pharisäers», dem Hauptbild des Magdalenenaltars (Brüssel, Mus.), und der Verkündigung des Stuttgarter Museums bilden in der Hauptsache Renaissanceformen die Grundlage, spätgotisches Maßwerk und Laub das Detail. Die Berufung Matthäi (Windsor, G.) ein etwas später zu datierendes Bild, zeigt eine bemerkenswerte Selbständigkeit in der Dekoration. Die Kandelabersäulen übertreffen in Erfindung und Stilisierung alles, was die vlämischen Ornamentstecher der Frührenaissance geleistet haben. — In der Darstellung des Gastmahls ist sichtlich auf die Perspektive Wert gelegt, da zahlreiehe Linien dem Horizontpunkt zulaufen. Trotzdem bleibt die Raumdarstellung unvollkommen. Der Standpunkt ist nur für die untere Bildhälfte gewahrt. Der Tisch, der sich noch nach alter Weise in die Tiefe erstreckt, hat nicht die bezweckte raumbildende Wirkung sondern scheint in die Höhe zu steigen.

Alles in allem repräsentiert der «Meister des Magdalenenaltars» mit seiner starken Betonung des Ornamentalen und des Beiwerks eine gefällige Malerei, von der keine Fäden zur späteren Brüssler Kunst führen. Dagegen hat Orley trotz seiner Uebertriebenheiten und Flüchtigkeiten sowie seiner Unselbständigkeit das unbestreitbare Verdienst, die große Komposition in die vlämische Malerei eingeführt zu haben. Mit manchen seiner Tapetenentwürfe arbeitet er schon dem dramatischen Historienbild des Rubens vor.

Einen Schüler, der auf der von seinem Lehrer eingeschlagenen Bahn mit Eifer und Talent fortschritt, fand Bernart van Orley in Michael Coxie. Er wurde «der vlämische Raphael» genannt.

---

[1] A. J. Wauters macht es in seinem Aufsatz: Corneille van Coninxlo et le triptyque de l'abbé de Teugèle au Musée de Bruxelles (Revue de Belgique 1909) wahrscheinlich, daß der Altar 1537 oder 38 entstanden ist. Dagegen erscheint mir die in dem gleichen Artikel ausgesprochene Hypothese, Cornelis van Coninxlo und der Meister des Magdalenenaltars seien identisch, nicht annehmbar.

DIE ANTWERPNER SCHULE.

In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist Antwerpen ein Brennpunkt künstlerischen Lebens. Fast alle bedeutenderen vlämischen Maler haben damals die Scheldestadt für längere Zeit besucht oder sich dort ansäßig gemacht, wenn auch kaum einer von Geburt Antwerpner war. Es sind da vor allen Dingen Metsys aus Löwen, Joachim Patinir aus Dinant, Herri met de Bles aus Bouvignes, Joos van Cleve und Valentin van Orley, der Vater Bernarts, aus Brüssel zu erwähnen. Das, was die Künstler zumeist nach Antwerpen zog, war die Aussicht auf eine günstige wirtschaftliche Lage. Die Stadt hatte sich in kurzer Zeit einen ausgedehnten, internationalen Kunstexport geschaffen. Die bedeutende Nachfrage, die plötzlich eintrat, mußte naturgemäß die Quantität der Kunstproduktion steigern, ihre Durchschnittsqualität aber herabdrücken, da sich nun auch manch Unberufener der Malerei, diesem «Handwerk mit goldenem Boden» zuwandte. Vielen dieser Maler ging die Fähigkeit zur selbständigen Arbeit ab. Sie mußten sich daher an stärkere künstlerische Persönlichkeiten anschließen, entweder freier, indem sie allerlei Motive übernahmen, von wem sie sie immer bekommen konnten, oder, indem sie auch auf eine scheinbare Unabhängigkeit verzichteten und in eine Werkstatt eintraten. Daher die zahllosen Wiederholungen der Bildsujets und die geringe Abwechslung in ihrer Gestaltung. Für die Zeit von ca. 1515—1530 kommen hauptsächlich zwei Antwerpner Werkstattbetriebe in Betracht: die des sogenannten Herri met de Bles und die des Meisters des Todes Mariae, in dem man Joos van Cleve zu erkennen geglaubt hat[1].

[1] S. Firmenich-Richartz: Zeitschrift für bildende Kunst 1894.

Die Signatur der Münchner Anbetung der Könige: Henricus Blesius F., auf die sich die kunsthistorische Betrachtung stützte, ist in neuerer Zeit mehrfach angezweifelt worden [1]. In der Tat stimmen die Angaben Carel van Manders wenig zu dem Bild. Die nach dieser Quelle dem Bles zugeschriebenen Landschaften können unmöglich von derselben Hand wie die Epiphanie sein, sondern müssen von einem Künstler der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts herrühren. Auf diese Zeit weist auch das Kostüm, das Bles auf dem von ihm erhaltenen Porträtstich trägt. Dennoch ist die Münchner und die ähnliche Anbetung im Prado geeignet, in den Mittelpunkt der Betrachtung einer bestimmten Antwerpner Künstlergruppe zu treten, weil die Tendenzen dieser Maler in den beiden Bildern einen klaren und präzisen Ausdruck finden.

Die zahlreichen Figürchen dieser Epiphanien sind eckig und spitz gezeichnet; sie gebrauchen ihre Glieder mit übertriebener Grazie, die Köpfe haben meist etwas Puppenhaftes. Die bunten Kostüme, in ihrem Zuschnitt zum Teil phantastisch orientalisch, zeigen dünne Brüche; lang flatternde Enden und abstehende Federbüsche zerreißen die Silhouetten. Die in diese Gruppe gehörende Darstellung Adams und Evas in Bologna (Pinak. Außenflügel des Triptychons mit der Geschichte Esthers) ist in gewissem Grade «gotischer» als die Jan van Eycks, d. h. die Gestalten haben in ausgeprägterem Maße die Formgebung, die für die Gotik gegenüber der Renaissance charakteristisch ist: die überschlanken Proportionen, die lieblich-kindlichen Gesichter, die langen Unterschenkel, die dünnen Sprunggelenke.

Die zur Manier getriebene Vorliebe für Eleganz, Zierlichkeit und Lebhaftigkeit lernten wir schon bei einigen Brüssler Künstlern kennen. Diese Tendenzen machen sich fast immer in der niederländischen Malerei des XVI. Jahrhunderts da bemerkbar, wo der italienische Einfluß hinter dem einheimischen Charakter zurücktritt. Sie werden auch von Cornelis Engelbrechten verfolgt, von dem schon van Mander sagt, er habe die Malkunst sozusagen kunstreich ohne Kunst ausgeübt, d. h. ohne theoretisches Wissen und Studium und ohne jene allerbeste Art und Weise, welche die Italiener nachmals aus den antiken Statuen abgeleitet haben [2]. Durch ihre Formgebung ist die Pseudo-Blesgruppe der Schule Engelbrechtsens — der Meister selbst übertrifft sie an Ausdruckskraft und malerischem Können — so verwandt, daß die Frage nach der Ant-

---

[1] Glück, G.: Beiträge zur niederländischen Malerei im XVI. Jahrhundert. Jahrbuch d. Kunstsammlungen des A. Kaiserhauses. Wien 1901. — Friedländer, M. J.: Besprechung der Brügger Leihausstellung. Repert. für Kunstwissenschaft 1903.

[2] Mander-Floerke, S. 97.

werpner und Leydner Herkunft einer Anzahl anonymer Bilder noch strittig ist[1].

Nach dem Vorbild Gossarts benutzt auch die Pseudo-Blesgruppe die Bildarchitektur als Stütze der Raumdarstellung. Auf der Münchner und Madrider Epiphanie haben die Längswände der Ruine eine reiche Vertikalgliederung erfahren. Die dadurch gewonnenen Traveen klären durch ihre Verkürzungen und Verkleinerungen über die Tiefenerstreckung auf. Die Ruinen nehmen den größten Teil der Bildfläche ein und überschneiden weit den Horizont. Im Verhältnis zu ihnen ist der Maßstab der Figuren sehr gering. Dadurch ist eine Totalwirkung erzielt: die Personen und die an Motiven reiche Landschaft werden gegenüber den Dimensionen der Architektur als Einheit erfaßt; es ergibt sich der Eindruck eines von ferne gesehenen, ununterbrochen verlaufenden Raumausschnitts. Hierin liegt das Entwicklungsfähige der Pseudo-Blesbilder. Sie sind eine Vorstufe zu den Werken der vlämischen Kleinmaler vom Ende des 16. Jahrhunderts.

Die profanen Interieurs der Antwerpner Künstler haben trotz der Häufung des Beiwerks den alten Reiz verloren. Die übertriebene Höhe, die bei den Ruinen gerechtfertigt scheint, ist für die Wohngemächer unnatürlich. Beispiele sind eine Verkündigung der Münchner Pinakothek, die Flügelbilder der Madrider Epiphanie, das Triptychon in Bologna. Gemäß der Raumbildung des Prager Dombildes sitzt die Madonna auf der Münchner Verkündigung nicht mehr in einer einfachen Stube, sondern ist von einem ganzen Gebäudekomplex rechteckig aneinanderstoßender Räume umgeben. Zahlreiche Gebrauchs- und Einrichtungsgegenstände sind so über das Bild verteilt, daß sie zusammen mit den wechselnden Bodenfliesen eine schrittweise Nachprüfung der Raumentwicklung erlauben.

Bei der wachsenden Bevorzugung der italienischen Bauformen, ist es selbstverständlich, daß sie auch bei den Antwerpner Künstlern Eingang finden. Ornamentierte Pfeiler und Querbalken, Säulen, Baluster und nackte Figürchen verzieren unterschiedslos Außen- und Innenarchitekturen, vor allem die Ruinen. Sie sind aber trotzdem nicht als Kopien italienischer Vorbilder anzusehen. Abgesehen von der konsequenten Entwicklung des Motivs der Ruine seit Rogier van der Weyden und dem

---

[1] Als ein Beispiel sei ein Triptychon des Antwerpner Museums (Nr. 649, 50, 51) erwähnt. Der Katalog von 1906 bemerkt, daß der Altar in die Richtung des Bles gehöre, doch steht er Cornelis Engelbrechtsen viel näher. Das Triptychon führt nach den alten Katalogen der bürgerlichen Spitäler noch den Namen des Brügger Malers Claeissens mit dem es nichts zu tun hat. Sollte hier nicht eine Verwechslung mit Claeszoon (Aertgen van Leyden) vorliegen, dessen erste Manier zu zeichnen nach van Mander sehr der Art seines Meisters Cornelis Engelbrecht ähnelte und der eine Kreuzigung gemalt hatte?

Meister von Flémalle handelt es sich hier um eine ganz äußerliche Anheftung des Renaissanceschmucks, dessen Träger häufig romanische und gotische Bauteile bleiben. Gegenüber diesen malerischen Zusammensetzungen wirken die Ruinen der oberitalienischen Kupferstiche, die etwa zur Nachahmung gedient haben könnten[1], die eines Nicoletta da Modena oder des Meisters J. B. mit dem Vogel — von Mantegna gar nicht zu reden — viel organischer und architektonischer. Die Uebereinstimmung in einigen Einzelmotiven, z. B. den abgebrochenen Säulen, ist ganz allgemeiner Natur; nirgends ist eine nähere Anlehnung nachzuweisen.

Die Vorliebe für die Wiedergabe von halbzerfallenem Gemäuer hatte sich im Norden und im Süden, hier besonders in Oberitalien, unabhängig voneinander entwickelt und hängt eng mit der Freude am Ornamentalen zusammen. Man wollte nicht glatte, ruhige Graden als Abschluß der Gebäude, sondern gezackte, abwechslungsreich verlaufende Linien. Aus demselben Grund hier und dort die phantastischen Felsformationen. Gegen eine Uebernahme spricht auch die stärkere Naturbeobachtung der niederländischen Künstler. Sie geben treue Darstellungen der brüchigen alten Mauern, an denen sich allerlei Schmarotzer, Moos, Knieholz, Pilze angesiedelt haben. Zahlreiche Vögel nisten in den alten Steinen, und fliegen auf ihre Schlupfwinkel zu. Dem Gefühl für die Romantik der Ruinen ist wahrscheinlich auch die häufige Anbringung des Eulchens zuzuschreiben.

Meines Erachtens ist die Rolle, die die oberitalienischen Kupferstiche in der niederländischen Frührenaissancemalerei gespielt haben, überhaupt überschätzt worden. Die Vorstellung, daß in Antwerpen um 1520 schon Mengen von italienischen Kupferstichen existiert haben, daß sie damals in den Niederlanden ein gutgehendes Handelsobjekt waren, ist nicht richtig. Bei genauerer Durchsicht der nicht sehr zahlreichen italienischen Kupferstiche und der Holzschnitte vor Marc-Anton finden sich nur wenige, die zur Nachahmung geführt haben. Die venezianischen Druckwerke, unter denen die Hypnerotomachia des Polifilo in erster Linie in Betracht kommt, haben erstaunlich wenig Anregung gegeben. Die Architekturzeichnungen des Meisters von 1515 scheinen vorerst ganz unbekannt geblieben zu sein. Im Gegensatz dazu stehen die deutschen Blätter. Dürer wurde auf vlämischen Gemälden, Teppichen und Stichen kopiert.

Allerdings hat Dirk Vellert, der tüchtigste Antwerpner Stecher, der eng mit der Pseudo-Blesgruppe zusammenhängt, italienische Kupferstiche benutzt. Sein frühestes uns bekanntes Werk, eine Zeichnung für eine Glasscheibe, aus dem Jahre 1517 (Brüssel bei Frau Goldschmidt-Pzribam) weist

---

[1] Glück, a. a. O.

Entlehnungen aus dem Stich eines Florentiner Meisters und aus einem Blatt der Folge Giov. Antonios da Brescia nach dem Triumphzug Mantegnas auf[1]. Allein es verhält sich mit Vellert ebenso wie mit Gossart und Orley: Kupferstiche können für ihn nicht einziger Vermittler gewesen sein, sie genügen nicht zur Erklärung einer so gründlichen Kenntnis italienischer Architektur- und Dekorationsformen. Auf Vellerts Lukasstich von 1525 bekunden die Gebäude des Hintergrunds und die Verkröpfung des Gebälks über den vorgelagerten Säulen Verständnis für die Tektonik der Renaissance. Das Fenster des gleichen Stichs mit der bandartigen Archivolte auf Pilastern ist typisch venezianisch. Dasselbe gilt von der Fensterbildung mit der Teilungssäule und den halbkreisförmigen Bogen darüber auf dem Blatt mit der heiligen Elisabeth (1524) und der Zeichnung: Samuel wird dem Hohenpriester übergeben (Albertina 1523). Venezianisch ist auch Vellerts Dekoration mit Delphinen, hängenden Kränzen und über Eck gestellten Quadraten. Auf die große Aehnlichkeit der Devise der Antwerpner Lukasgilde mit einem venezianischen Spiegelrahmen hinsichtlich Aufbau und Ausschmückung hat Beets aufmerksam gemacht[2]. Immerhin könnte man annehmen, dem Künstler sei ein solcher «Ristello» in Antwerpen vor Augen gekommen. Doch ist es höchst unwahrscheinlich, daß er auch einen großen Altarrahmen außerhalb Italiens gesehen hat, wie er ihm bei dem Entwurf eines Triptychons mit der Dreieinigkeit auf der Haupt-, Petrus und Paulus auf den Seitentafeln, (Samml. Edm. v. Rothschild, Paris) als Vorbild gedient haben muß. (Tafel IV.) Als völlig abweichend von niederländischem Gebrauch fällt es sogleich auf, daß das Triptychon keine beweglichen Flügel besitzt, und daß sein oberer Bildrand nicht geschwungen sondern gradlinig verläuft. Der ornamentale Rahmen, der die drei Darstellungen vereinigt, hat große Aehnlichkeit mit dem des Altars von Giovanni Bellini in der Frarikirche. Der Aufbau ist ungefähr der gleiche: vier rechteckige Pfeiler — bei Bellini sind ihnen Pilaster mit Füllungen, bei Vellert sogenannte Kandelabersäulen vorgelegt — gliedern das Ganze in ein breiteres Mittel- und zwei schmälere Seitenfelder. Wo die Stützen aufsetzen, verkröpfen sich Unterbau und Gebälk. Vellert hat abweichend von Bellini das horizontale Gesims auch auf dem mittleren Teil unter dem halbkreisförmigen Bogen durchgezogen. Seine obere Rahmenverzierung erscheint in ihrer gehäuften und hüpfenden Art aus vlämischem Gefühl geboren und klingt gegenüber der ruhigeren italienischen Dekoration noch an Gotisches an, doch lehrt ein Vergleich, daß Vellert unge-

---

[1] S. Glück, a. a. O.

[2] Beets, J.: Dirick Jacobsz Vellert. Onze Kunst 1906, 1907, 1908.

fähr dieselben Motive wie Bellini verwendet hat. Hier und dort die aus Gefäßformen und einem blattgeschmückten Balusterstück zusammengesetzten brennenden Kandelaber, die einen vertikalen Rahmenabschluß ergeben, hier und dort Delphine. Die geflügelten und geschwänzten Sirenen, die bei Bellini die Leuchter halten, hat Vellert dazwischen in Medaillons verlegt; er fügt noch geflügelte Rosse und die unvermeidlichen Putten hinzu. Von dem schönen venezianischen Rankenwerk, das sich auch auf dem Rahmen Bellinis findet, hat Vellert nur den allgemeinen Eindruck festgehalten. Hier wird der Vorgang klar, wie sich die spezifisch nordischen Renaissanceornamente zum Teil aus oberflächlicher Skizzierung italienischer Dekoration entwickeln: die C- und S-förmigen Spiralen aus den Blattranken, die Friese mit den kästchen- und punktartigen Verzierungen aus den Kannelüren und dem Zahnschnitt.

Die Zeichnung der Sammlung Rothschild ist nicht eine Originalskizze nach italienischem Vorbild, sondern ein Entwurf, da Vellert eigene Kompositionen in den Rahmen eingefügt hat. Bezeichnenderweise kommen, wo er selbständig verfährt, noch gotische Elemente zum Durchbruch. Die Arbeit ist vom 9. Mai 1520 datiert. Vellert lebte damals in Antwerpen, wo er 1518 Dekan geworden war und 1521 den Besuch Dürers empfing. Seine italienische Reise wird also spätestens um die Mitte des zweiten Jahrzehnts gefallen sein.

Der Meister G. J. steht Dirk Vellert nahe, doch ist eine Identifizierung beider, wie sie versucht worden ist[1], nicht angängig. Die Verschiedenheit der Signatur ist nicht zu leugnen; die Zeichnung der Ornamentik ist auf dem Stich von 1522 des Meisters G. J. viel klarer und im Umriß weicher. Die Motive dieses Blattes sind in der Mehrzahl den Grotesken Gossarts entlehnt. Sie sind mit dem oberen Teil des äußeren Pilasters auf dem Wiener Lukasbild zu vergleichen. Beide Füllungen schließen mit einer Sirene, die in der Art des Tragens mit beiden Händen, in der geringelten Schwanzbildung, vor allem in der weichen und rundlichen Formbehandlung übereinstimmen. Beide bringen unverhältnismäßig große Delphine und darüber Gefäße mit Widderköpfen. Gossart hat dies Ornament auch auf der unteren Seite des Pilasters verwendet, wo die Widder genau wie bei G. J. Guirlanden im Maul tragen, die auf der Mitte des Gefäßes befestigt sind[2]. Die zweibeinigen, langhalsigen Tiere auf dem Stich weisen

---

[1] Beets, J. a. a. O. — Der Holzschnitt des Londoner Kupferstichkabinetts, den B. für Vellert in Anspruch nimmt und als Beweis für die Identität beider Künstler anführt, ist eben keine Arbeit Vellerts, sondern des Meisters G. J.

[2] Beets leitet die Ornamentmotive des Meisters G. J. teilweise aus den Niellen Peregrinos da Cesena ab. Eine gewisse Uebereinstimmung, die allerdings nicht die zwischen Gossart und G. J. erreicht, erklärt sich daraus, daß Peregrino da Cesena wie Gossart die Grotesken Filippino Lippis be-

dagegen schon auf die französische Ornamentik, der sich der Meister später nähert[1]. Bei G. J. handelt es sich also im Gegensatz zu Vellert nur um eine indirekte Aufnahme des Italienischen.

Auch der unbedeutendere Stecher, der «Meister mit dem Krebs» genannt wird, ist von Gossart beeinflußt. Er gibt die vorgeschrittenen Architekturglieder seines Vorbilds ohne Verständnis in Verbindung mit gotischen Formen wieder.

Alle diese Beobachtungen machten es wahrscheinlich, daß die italienischen Kupferstiche damals nur in vereinzelten Exemplaren von den niederländischen Italienfahrern heimgebracht wurden[2]. Viel größere Bedeutung für die Popularisierung der italienischen Formen hatten aber die eigenhändigen Skizzen, Studien und Werke dieser Italienisten, die von den zurückgebliebenen Kollegen kopiert, exzerpiert und neu zusammengestellt wurden. Die Aufnahme des Fremden aus zweiter Hand ist mehr oder weniger oberflächlich. Zuweilen sinkt die Ornamentik zu bloßen Schnörkeln herab.

Allerdings hat diese Sachlage nur für die Zeit der Frührenaissance Gültigkeit. Schon im zweiten Drittel des Jahrhunderts verändert sie sich mehr und mehr. Das Interesse für die Kunst der italienischen Meister und für die Antike dringt allmählich in die große Masse. Die Stiche eines Marc-Anton und seiner Schule finden die weiteste Verbreitung in Flandern und Holland. Die Antwerpner Verlagsanstalten verpflichten sich italienische Künstler und in Rom weilende Niederländer, die die italienische Technik übernehmen.

Der Meister des Todes Mariae hat mit der Pseudo-Blesgruppe viel Gemeinsames. Die Münchner Darstellung, nach der er seinen Namen trägt[3], zeigt das übliche Antwerpner Arrangement. Wie auf dem Abendmahl der Sammlung Kaufmann (Berlin), das aus dem Bleskreis herrührt, ist das Interieur, ein viereckiges Gemach mit seitlichem Fenster und einer hinten hinausführenden Vorhalle. Ihr Portal ist mit wohlbekannten Re-

---

nutzt hat. (Vergl. die durch Hörner verbundenen Profilmasken, die Phantasietiere, die Verbindung der Ornamentglieder durch Ketten etc.) Filippinos Dekorationsmalereien haben auch sonst Einfluß auf italienische Stecher gehabt, z. B. auf den Florentiner Robetta.

[1] Lichtwark, A.: Der Ornamentstich der Frührenaissance. Berlin 1888. — Ueber die ganz unselbständigen Ornamentiker Allaert Claesz und W. J. s. ebendaselbst.

[2] Von Malern, die einen italienischen Kupferstich benutzt haben, wäre nur noch der «Meister des heiligen Aegydius» zu erwähnen. (S. v. Tschudi, Repertorium für Kunstwissenschaft B. 16, S. 105.) Wir wissen aber von diesem Künstler nicht einmal sicher, ob er ein Niederländer war.

[3] Ueber das Verhältnis des Münchner Bildes zu der gleichen Darstellung in Köln s. Voll, K.: Vergleichende Gemäldestudien. München 1907.

naissancemotiven, Medaillons, Delphinen, Putten geschmückt. Gleich einer Zeichnung Vellerts (Geburt Mariae, Weimar, Mus.) kehrt das mit doppeltem Lambrequinhimmel versehene Bett die Schmalseite nach vorn. Aber die Figuren sind nicht so manieristisch verdreht wie die der Blesbilder. Die Gewänder, obgleich bewegt, haben weniger spitze und kleine Faltenbrüche, bieten größere Farbflächen. Diese Dämpfung der Lebhaftigkeit erklärt sich aus dem Zusammenhang des Meisters des Todes Mariae mit Quintin Metsys. Sein Einfluß macht sich auch in der koloristischen Behandlung, der feinen hellen Modellierung und der Ausgestaltung der Landschaft bemerkbar.

Auch der Meister des Todes Mariae hat eine Vorliebe für die Epiphanie, aber schon auf seinen frühen Anbetungen (Berlin, Prag, Dresden, Nr. 1962) sind bei der Darstellung der Ruine die gotischen Reminiszenzen unterdrückt und die Details sparsamer und sachgemäßer angebracht.

Mit den «heiligen Familien» in Wien (Hofmus.) und Brüssel (Mus.) nimmt der Meister des Todes Mariae, wahrscheinlich durch Vermittlung des Metsys, Bildtypen vom Ende des 15. Jahrhunderts auf. Nach dem Vorbild Davids (Louvre-Altar) sitzt die Madonna der Wiener Darstellung in einem Thronaufbau, der zu beiden Seiten Ausblicke auf die Landschaft des Hintergrundes gewährt; aber das alte Motiv hat eine neue Ausgestaltung durch die italienischen Architekturformen gefunden. Die Thronnische mit ihrem von zwei vorspringenden Kompositsäulen getragenen, kassettierten Tonnengewölbe trifft den Charakter der oberitalienischen Frührenaissance besser als es sonst auf Antwerpner Bildern der Fall ist.

Die Komposition des Brüssler Bildes schließt sich an die Wiener Madonnendarstellung Memlings an. Der Thronaufbau ist wieder im Sinn der Renaissance tektonisiert. Pfeiler mit vorgelegten, polierten Säulen geben dem Wandteppich einen festen Rahmen; darauf an Stelle des Baldachins ein verkröpftes Gebälk mit Marmorinkrustation; als Abschluß eine mit Guirlanden verzierte Muschel. Wie nahe diese Bildarchitektur der italienischen kommt zeigt z. B. ein Vergleich mit der thronenden Madonna Verocchios in Neapel. Nur der obere kielbogenartige Bildabschluß fällt aus dem Stil, und wurde daher von späterer Hand zu einem Halbkreis ergänzt[1]. Die im Dreieck zusammengefügten Figuren der hl. Familie sind in engen Konnex gesetzt: Anna und Maria werden durch das Kind, das beide halten, verbunden. Anna blickt auf Joseph, der seine Hand auf ihren Arm legt und andrerseits auf die gegenüber-

[1] Erst in neuester Zeit hat das Bild sein ursprüngliches Format zurückerhalten.

sitzende Madonna schaut. Sein vorgestrecktes Bein berührt fast ihren Kleidersaum. Dieser kunstvolle Aufbau der Gruppe weist auf Lionardo und seine Schule. Die gebückte Stellung des Kindes mit dem über das Knie hängenden Arm erinnert an den Jesusknaben der «Madonna mit der Wage» (Louvre).

Die Abhängigkeit des Meisters von Lionardo, die sich auch schon auf dem Wiener Triptychon in einer stärkeren und kälteren Modellierung bemerkbar machte, wird in den weiteren Werken deutlicher. Sie zeigt sich auf der großen Dresdner Anbetung in dem ovalen, kräftig durchgebildeten Antlitz der Madonna, das von dem früheren von Metsys überkommenen Typus durchaus abweicht, in dem liegenden, im Rumpf gedrehten Christusknaben (vergl. das Kind auf dem Carton zur Anna Selbdritt in der Londoner Kunstakademie und auf der Zeichnung zu einem Madonnenbild in den Uffizien), vor allem in der sehr vorgeschrittenen Komposition. Mit Hilfe eines kreisförmigen Stufenunterbaus ist die Madonna zum räumlichen und geistigen Mittelpunkt innerhalb der reichen Männergruppe gemacht; die Hauptmasse der Architektur ist auf die rechte Seite geschoben und das Gleichgewicht im Bilde durch eine Anzahl Figuren links wieder hergestellt.

Wir haben also beim Meister des Todes Mariae zwei Perioden zu beachten, die erste, in der ihm italienische Formen durch Antwerpner Künstler vermittelt werden, die zweite, die nach dem Besuch Oberitaliens fällt.

Den Werken beider Perioden stellt sich eine dritte Gruppe gegenüber, die durch die Beweinungen im Louvre und in Frankfurt (Städelsches Institut)[1] repräsentiert wird. Diese Bilder unterscheiden sich von den vorigen hauptsächlich durch eine außerordentlich runde Modellierung. Das Beiwerk, z. B. das Metallbecken mit dem Schwamm, der Totenkopf und die Gebeine auf der Darstellung des Louvre sind mit virtuoser Plastik gemalt. Eine Konfrontierung dieser Pietà mit der ähnlichen Komposition des Metsys zeigt am besten die kubische Wirkung der Einzelfigur, die freie räumliche Entfaltung der ganzen Gruppe. Sie steht vor einer weiten Landschaft; eine Festigung der Raumdarstellung durch eine Felskulisse ist nun nicht mehr notwendig. Christus ist auf beiden Beweinungen des Meisters in sitzender Stellung mit geschickter Verkürzung der Oberschenkel gegeben. Die Körperbildung steht mit ihrer kraftvollen Breite und anatomischen Korrektheit den mittelitalienischen Cinquecentisten näher als Lionardo, dessen Einfluß überhaupt wenig fühlbar wird. Auch der Christuskopf auf dem

[1] Nach einer Nachricht aus dem 17. Jahrhundert von 1524.

Schweißtuch der hl. Veronika (Frankfurt, Seitentafel) ist von akademischer Schönheit[1].

Der Schwierigkeit, diese Bilder in das Oeuvre des Meisters des Todes Mariae einzureihen, ist A. J. Wauters begegnet, indem er sie dem jüngeren Joos van Cleve zuschreibt[2]. Als verbindendes Glied zu den beglaubigten Porträts dieses Künstlers ist der Altar des Adrian Rockox in der Antwerpner Jakobskirche von c. 1535 eingeschoben, mit dem die Beweinungen in der Tat starke Aehnlichkeit der Formgebung haben. Ob sie vom sotten Cleve herrühren, bleibt zweifelhaft, da die Identität des Meisters des Todes Mariae mit dem älteren Joos van Cleve noch nicht einwandsfrei begründet ist. Jedenfalls liegt hier die Hand eines zweiten Künstlers vor, der zu dem Meister des Todes Mariae in engem Verhältnis steht, aber weniger als ein Werkstattgehilfe denn als jüngerer Schüler zu betrachten ist, der zu den Romanisten überleitet. Daß sich in Genua neben mehreren Werken des Meisters des Todes Mariae auch die Pietà des Louvre befunden hat, spricht nicht dagegen. Nachdem dieser sich in Genua ein festes Absatzgebiet geschaffen hatte, konnte er es leicht auch seinem Schüler zuwenden. In dem «Jüngsten Gericht», dem Mittelbild des Rockox-Altars, sind wieder Studien nach Signorellis «Sturz der Verdammten» verwertet. An die Mailänder hat sich der Künstler nicht weiter angeschlossen, wenn er auch eine sehr freie Wiederholung von Lionardos Abendmahl in der Predella zur Pietà des Louvre gibt. Er mag eine Reproduktion dieses Bildes im Atelier seines Lehrers kennen gelernt haben.

Die Beziehungen zu Lionardo führt ein andrer Schüler des Meisters des Todes Mariae fort. Er nimmt nicht nur von Lionardo ausgehende Anregungen auf, sondern kopiert Zeichnungen und Bilder der lombardischen Schule, so daß der niederländische Charakter seiner Werke lange verborgen geblieben ist. Wir haben es hier zum erstenmal mit einem vlämischen Künstler zu tun, der sich in Italien nicht auf Studien beschränkt, sondern dort auch Arbeiten ausführt. Sein bekanntestes Bild ist die aus der Pommersfeldner Galerie stammende Madonna der Münchner Pinakothek. Der von ihm mehrfach wiederholte Vorwurf bezeugt in der Modellierung mit weichen Schatten, in dem satten Kolorit, in den Zügen der Madonna und dem kompliziert bewegten Kind, seine Ab-

---

[1] Soweit es sich nach der Photographie beurteilen läßt, gehört auch die Neapler Anbetung der Könige in diese Gruppe. Gerade bei dem engen Anschluß an die zweite Dresdner Epiphanie, zeigt ein Vergleich den Unterschied der Behandlung. Er läuft auf größere Festigkeit und Breite der Form, Klärung des Details hinaus, mag es sich um die Figuren in ihrer Gesamtheit, die Gewänder, die Landschaft oder die Prunkgefäße handeln.

[2] Wauters, A. J.: Les deux Josse van Cleve. Onze Kunst 1907.

hängigkeit von Giampetrino (s. G.'s Madonna in Rom, Galerie Borghese). Nach der Ornamentik der Berliner Replik zu schließen, die plastisch behandelt ist und stark mit Rollwerk arbeitet, ist das Bild frühestens Ende der dreißiger Jahre entstanden. Eine Darstellung des Johannes- und Jesusknaben in Umarmung (Haag, Mauritshuis) ist ebenfalls eine Kopie nach einem Bild der Lionardoschule[1]. Die Epiphanie des Künstlers im Antwerpner Museum zeigt den gleichen Madonnentypus wie das Münchner Bild. Die Stellung Melchiors mit der starken Verkürzung von Unterarm und Hand geht auf die «Madonna in der Felsengrotte» (Louvre) zurück. Die übrigen Figuren dagegen, sowie Landschaft und Ruine, verraten den Zusammenhang mit dem Meister des Todes Mariae. Die Komposition endlich stammt, wie oben erwähnt, von der Anbetung des Metsys[2].

Nach den vielen niederländischen Kopien lombardischer Bilder zu urteilen, haben außer diesem Künstler noch manche seiner Landsleute in den Werkstätten der Lionardoschüler gearbeitet[3] und sich bemüht, möglichst den Anschein italienischer Meister zu erwecken.

Interessanter für die kunsthistorische Betrachtung ist die selbständigere Uebertragung eines Vorbild Lionardos, wie sie uns in einem in zahlreichen Repliken existierenden Abendmahl entgegentritt. Das früheste dieser Bilder, die eher von einem Brüssler als Antwerpner herrühren, ist 1530 datiert (Lüttich, Mus.)[4]. Die Abhängigkeit von Lionardo dokumentiert sich in der Wiedergabe des gleichen dramatischen Moments, der zentralen Stellung Christi, in der Zusammenfügung der Jünger zu Gruppen und in der Wahl eines breiten flachen Raumausschnittes. Mag der Künstler sich nun an das Original oder, was wahrscheinlicher, an den Stich Marc-Antons gehalten haben, er zeigt beiden Arbeiten gegenüber grundlegende stilistische Abweichungen: er entfernt sich nicht um der großen Gesamtwirkung willen von der realistischen Darstellung; daher drängt er die Figuren weniger zusammen und setzt zwei an die Vorderseite des Tisches. Lionardo hatte die einzelnen Gruppen durch den Eindruck, den das Wort Christi auf alle macht, zusammengeschlossen; der Niederländer gibt zum Teil zwanglose Sonderunterhaltungen der Jünger. Sie zeigen nicht die ausgeglichenen Typen Lionardos, sondern sind etwas vulgäre Charakterfiguren. Wie in den Köpfen ist auch im übrigen die

---

[1] S. Catalogue raisonné du Musée Royal de la Haye 1895.

[2] Auf ein direktes Verhältnis des Künstlers zu Metsys (vergl. Cohen, a. a. O.) ist daraus nicht zu schließen.

[3] S. Morelli: Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Leipzig 1890—93.

[4] Von H. Hymans dem Pieter Coecke van Alst zugeschrieben. (Katalog des Brüsseler Mus. 1906).

Zeichnung detaillierter. Der lebhafte Eindruck wird durch eine große Menge von Beiwerk, genremäßige Zutaten und Schmuck der Architektur verstärkt. Durch diese Veränderungen geht die monumentale Einfachheit Lionardos verloren; trotzdem ist der Darstellung gegenüber gleichzeitigen niederländischen, z. B. dem Abendmahl, der Sammlung Kaufmann oder dem Brüssler Magdalenaltar, Größe des Stils eigen, die auf die Entwicklung der vlämischen Malerei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hinweist.

DIE BRÜGGER SCHULE.

AUCH der vlämischen Miniaturmalerei, die in Brügge ihren Hauptsitz hatte, bemächtigt sich die italienische Renaissance zuerst mittelst der Ornamentformen. In den Randleisten des «Breviarium Grimani» treten an die Stelle der losen Blümchen und Früchte bisweilen Kandelabersäulen, Akanthus, Löwenköpfe, Kranzengel usw[1]. Ebenso machen sich im «Hortulus animale», einem nach 1510 entstandenen Buche aus der gleichen Werkstatt[2], zwischen überwiegend gotischen einige Renaissanceelemente bemerkbar. Frei von ihnen halten sich dagegen noch die ungefähr gleichzeitigen Breviere des Münchner Nationalmuseums, die beide in dieselbe Gruppe gehören. Die Illustrationen selbst machen nur in den seltensten Fällen ein geringes Zugeständnis an das Fremde, beispielsweise die «Krönung Davids» im Breviarium Grimani.

Im allgemeinen kann man sagen, daß der vlämischen Buchmalerei der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ein konservativer Charakter eigen ist, was durch die Handwerksmäßigkeit des Betriebs leicht verständlich wird. Nur ein Bild des Breviers Grimani fällt aus dem Kreis der übrigen durch die fortschrittliche Architekturbehandlung heraus. Dies hat zusammen mit einer angeblichen Bezeichnung die Zuschreibung der Miniatur an Gossart veranlaßt, der nach der Ueberlieferung auch als Buchmaler tätig war. Es bleibt fraglich, was das Wort über der Tür rechts: COSAR bedeutet, jedenfalls sind die Figuren zu ungeschickt für Gossart. Ihr Typus mit der untersetzten Gestalt, den dicken Lippen und der Stülpnase ist diesem Künstler fremd, findet sich dagegen häufig in den Bildern des

[1] S. Seite 968, 1008, 1080, 1089, 1097, 1107, 1115 usw. in der Ausgabe des Breviers von Kleinmann & Co. Haarlem.

[2] Chmelarz: Ein Verwandter des Breviarium Grimani in der K. Hofbibl. Jahrbuch der Kunstsamml. des Allerhöchsten Kaiserhauses. Wien 1889.

Breviers. Die Architektur erinnert in der Halle mit den dicken kurzen Säulen und der Kassettendecke, sowie in dem spätgotischen Gebäude mit Fialendach, an Motive Gossarts, der sie aber ungleich feiner behandelt und stilreiner durchführt. Sein Anteil an der Architektur beschränkt sich also höchstens darauf, daß er Vorbilder dazu lieferte.

Vermittler könnte der Brügger Maler Isenbrant gewesen sein, der als Schüler Davids mit der Buchmalerei im Zusammenhang stand[1], und zugleich zu Gossart Beziehungen hatte. Von ihm stammt eine Kopie des Palermer Triptychons. Seine Madonna bei Lord Northbrook ist in eine große, schwere Steinarchitektur gesetzt, die durch ihre sachgemäße, kräftige Gliederung und die Wahl der Dekoration ihre Abstammung von Gossart verrät. Die Durchbildung der Formen zeigt dagegen eine noch nicht vom Gotischen gelöste Zeichenführung. Derselbe Widerspruch in der Gestalt der Madonna: einerseits ein zartes, inniges Köpfchen, ein schmächtiger Arm mit feinem Handgelenk, andrerseits ein breites Sitzen; über den auseinander genommenen Knien ein nach italienischer Art drapiertes Gewandstück. Auf den «Sieben Schmerzen Mariae» (Brügge, St. Sauveur) treffen wir eine ähnliche Kombination der Typen Davids mit Architekturformen der Hochrenaissance. Der gleiche Fall bei dem «Heiligen Ildefonso» der Sammlung Northbrook. Hier ist ein gotisches Kircheninterieur mit Architekturstücken der Renaissance so willkürlich durchsetzt, daß man sich über die räumliche Situation — es scheint sich um einen Chorausschnitt zu handeln — nicht recht klar wird. Andere Werke dieses anpassungsfähigen Meisters stehen der Pseudo-Blesgruppe näher. Eine «Anbetung der Könige» (London, Durlacher Br.-Düsseldorfer Ausstellung 1904) zeigt eine Ruine im Antwerpner Renaissancegeschmack. Die drei Engel, die auf einer großen Anzahl dieser Epiphanien oben schweben, sind nicht vergessen. Auf Isenbrants Anbetung von 1518 (Lübeck, Marienkirche) vollzieht sich der Vorgang anstatt vor der Ruine vor einem Gebäude mit Treppen, einer Anlage, die sich als seltener Fall auf einer Vellert zugeschriebenen[2] Adoration (Samml. Cook, Richmond) findet.

Auch Prevost hat sich, wie wir wissen[3], eine Zeitlang in Antwerpen aufgehalten. Seine Art der Behandlung weist auf David und Metsys, doch wirken seine Figuren renaissancemäßiger durch größere Rundung und Fülle. Während Auffassung und Komposition seines «Jüngsten Gerichts» (Brügge, Städt. Mus.) sich noch an Memling anschließen, ist in den nackten,

---

[1] S. Kämmerer, Textheft zu der Ahnenreihe aus dem Stammbaum des portugiesischen Königshauses. Stuttgart 1892.

[2] Beets, a. a. O.

[3] S. Katalog des Brüsseler Museums 1906.

fleischigen Körpern schon auf anmutige Posen nach italienischer Art gesehen. Vielleicht hat auch Prevost sich an Gossart gebildet. Die dicken Säulen mit den Widderköpfen als Kapitellverzierung und dem schweren Gebälk auf einem Stifterflügel (Brügge, Städt. Mus.) sprechen dafür, ebenso die Grotesken und Ornamente der doppelstöckigen Halle des Antoniusbildes (Brüssel, Mus.). Dieser eigenartige Aufbau, der die Möglichkeit gewährte zwei Szenen aus dem Leben der Heiligen übereinander darzustellen, gibt wahrscheinlich eine offene Festbühne wieder, da Prevost 1520, ein Jahr vor Entstehung des Bildes, die Straßendekoration gelegentlich des feierlichen Einzugs Karl V. in Brügge zu leiten hatte.

Albert Cornelis bringt auf seiner «Krönung Mariae» (Brügge, Jakobskirche) noch 1525 die Menge der Figuren in einer flächenhaften, unübersichtlichen Anordnung. In dem architektonischen Schmuck überwiegt die Gotik.

Wie die erwähnten Brügger Künstler knüpfen auch die übrigen zumeist an David an, zehren von der großen Tradition und begnügen sich mit einer indirekten Kenntnis des Italienischen. Entsprechend der Stellung der Stadt Brügge zur Residenz Brüssel und zum aufstrebenden Handelsplatz Antwerpen, büßt die Brügger Malerei im 16. Jahrhundert ihren alten Glanz ein und erhält einen provinziellen Anstrich.

Größere Bedeutung gewinnt in der späteren Brügger Schule nur Lancelot Blondeel. Sein bekanntestes Werk ist der Kamin des «Franc de Bruges», zu dem er 1529 die Zeichnung lieferte. Der Kamin präsentiert Blondeel nicht von der vorteilhaftesten Seite. Er ist im Stil der Frührenaissance üppig verziert, aber der Dekoration liegt nicht wie in der italienischen Kunst ein klarer Aufbau zu Grunde, so daß das Werk in seiner Gesamtheit schwer zu fassen ist. Die Hauptpfeiler sind mit plastischem Schmuck so überladen, daß ihre tragende Funktion nicht in Erscheinung tritt. Die Proportionen sind nicht gleichmäßig eingehalten; es wirkt dies besonders in den kleinen, portalähnlichen Bauten mit korinthischen Säulen zur Seite des Throns störend. Dagegen sind die Details, vor allem das Rankenwerk, sehr gefällig gebildet.

Blondeels Begabung, die auf dem Gebiet der Ornamentik liegt, kommt weit besser in seinen Gemälden zum Ausdruck. Er umrahmt die eigentlichen Bilddarstellungen mit Architekturen, die mit Ausnahme des Marienbildes in Tournay mit schwarzen Linien auf goldenem Grund gezeichnet sind und ausgibigen Gebrauch von ornamentalem Schmuck machen. Dieser zeigt in der «Legende des Cosmas und Damian» von 1523 (Brügge, Jakobskirche) noch viel Spätgotisches, daneben aber Mascarons, Widderköpfe, Engel, Medaillons etc.

Wenig später ist das Bild mit dem «hl. Georg» (Brügge, Städt. Mus.) zu datieren. Es hat mit dem vorigen den grünlich-grauen Gesamtton, die Steifheit der Figuren und ihre etwas groben Züge gemeinsam. Der Rahmen, der die einzelnen Szenen verbindet, bedient sich nur noch der Renaissanceornamentik. Das Mittelbild mit dem Drachenkampf erinnert an Darstellungen der gleichzeitigen französischen Kunst, die diesen Stoff häufig behandelt. Mit einem französischen Holzrelief von ca. 1520 aus der Sammlung Oppenheim[1] z. B. weist das Bild Blondeels zahlreiche Uebereinstimmungen auf in der Gruppierung der Kämpfenden, der Stellung des Ritters, der das Schwert über seinem Haupt schwingt, in der Rüstung des Heiligen und der Aufsattelung des Pferdes.

Der französische Einfluß ist offenkundig in dem ornamentalen Teil der späteren Arbeiten Blondeels, den beiden Lukasbildern (Tafel V) von 1545 und der «Marienlegende» in Tournay. Die Darstellung des malenden Lukas ist in ein großes ovales Medaillon eingefügt, um das sich ein rechteckiger, portalähnlicher Rahmen schließt. Der Aufbau ist der französischen Bücherornamentik entnommen. Ein Buchtitel aus der Offizin des Guillaume Roville (Lyon 1515)[2] zeigt einen ganz ähnlichen viereckigen Rahmen, in den ein zweiter eingeschrieben ist. Wie die Architektur Blondeels hat er oben und unten einen geschwungenen rollwerkartigen Abschluß.

Die Ornamentmotive Blondeels gleichen denen des Jacques Androuet Ducerceau. In seinen Kupferstichfolgen bringt Ducerceau u. a. den mit Akanthus geschmückten Zahnschnitt, die volutenartig aufgerollten Konsolen, die Masken mit Ringen im Maul, die Löwenköpfe, die Delphine ohne Unterkiefer, die sich auf dem Lukasbilde des Städt. Museums finden. Von der Darstellung des hl. Georg seien die halbmondförmigen Masken, die geflügelten, langhalsigen Fabeltiere mit den Ringelschwänzen, von denen des Gemäldes in St. Sauveur die Faungestalten, die Frucht- und Blumensträuße an Bändern erwähnt. Den tektonischen Aufbau des Marienbildes in Tournay mit den vor- und zurücktretenden Teilen, den gekuppelten Pfeilern und dem stark verkröpften Gebälk verdankt Blondeel dem französischen Meister. Zu den Säulen mit dem Kranz von Engelsköpfchen zwischen Trommel und Schaft gab Ducerceau auf einem Triumphbogen von 1534 und einem Tabernakel das Vorbild. Zum größten Teil aber stammt die Ornamentik Blondeels von der Triumphbogenfolge von 1549. Trotzdem diese und viele andere Blätter

---

[1] Abb. im Katalog der Ausstellung von Werken alter Kunst der Mitglieder des Kaiser Friedrich-Museum-Vereins. Berlin 1906.

[2] Abb. in Butsch: Die Bücherornamentik der Renaissance II B. Nr. 27. München 1878.

Ducerceaus später erschienen sind als die datierten Brügger Bilder, ist Blondeel der Abhängige, weil der Franzose über eine größere Auswahl ornamentaler Motive verfügt und weil er auf einer festen Tradition fußt. Es ist anzunehmen, daß Blondeel die Zeichnungen Ducerceaus kennen gelernt hat, bevor sie gesammelt im Druck erschienen waren[1].

Trotz der Anlehnung Blondeels darf er nicht als ein bloßer Kopist französischer Dekoration angesehen werden. Er hat die Anregungen mit großem Verständnis aufgenommen, Neues hinzuerfunden und die Motive zum Teil selbständig umgestaltet. Seine Ornamente sind fein und präzis behandelt. In der vorzüglichen Zeichnung des Akanthus ist er seinem Meister ebenbürtig. Seine Füllungen bekunden ausgeprägtes Gefühl für Flächenverteilung. Nach ihm treten die Ranken und das graziöse Laub in der vlämischen Ornamentik vor dem Rollwerk zurück (z. B. auf einem von Floris gestochenen Rahmen aus dem Jahr 1566).

Blondeel hat die italienische Kunst offenbar auch aus eigener Anschauung gekannt. Die auf hohem Unterbau thronende Madonna des Bildes in St. Sauveur geht auf die «Madonna di Foligno» (Vatikan) zurück und zwar eher auf das Original als auf den gegenseitigen Stich Marc-Antons. Die beiden Heiligen, Lukas und Eligius, sind ebenfalls große breite Gestalten im Stil Raphaels. Die Figuren der «Marienlegende» haben die langgezogenen Proportionen, die den italienischen Manieristen eigentümlich sind und aus der starken Betonung der Drehungen von Rumpf und Gliedern zu erklären sind. Diese Behandlungsweise, die von den Niederländern der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch mit Uebertreibung aufgenommen wird, stellt Blondeel schon in die Reihe der Romanisten. Auch die Landschaft mit der Epiphanie auf dem gleichen Werk ist eine echt römische, wie sie aus den niederländischen Bildern vom Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts, etwa denen Brils, bekannt sind[2].

Das Gemälde in Tournay ist sehr bunt gehalten; vielleicht liegt auch ihm der Entwurf für einen der Schaubogen zu Grunde, die bei Fest-

---

[1] Das Blondeel zugeschriebene Bild des Brüssler Museums mit dem thronenden Petrus kann nicht von seiner Hand sein, besonders, wenn die Datierung von 1550 richtig ist. Blondeel hatte damals die Gotik, die in diesem Bild noch eine Rolle spielt (in den Linien der Thronrückwand, in der Bildung des Laubs) vollständig abgestreift. Es paßt aber auch zu den früheren Arbeiten des Künstlers nicht, weil es eine beschränkte Zahl von Motiven mit gewisser Einförmigkeit verwendet. Die Ornamente sind viel weniger klar gezeichnet als bei Blondeel. Die Figur des heiligen Petrus mit seinem leuchtend roten Samtmantel steht Isenbrant näher als Blondeel.

[2] Den Vorwürfen dieser Zeit entspricht auch ein verlorenes Bild Blondeels: «Aeneas trägt seinen Vater aus dem brennenden Troja.» (S. Weale: Lancelot Blondeel. Ann. de la société d'émulation de Bruges.

gelegenheiten errichtet wurden. Der Aufbau würde dann eine reale Architektur vertreten, in die die gemalten Bilder der Erscheinung Christi, des Pfingstfestes und der Anbetung der Könige eingespannt waren. Die von Engeln umspielte Madonna aber, die Figuren der Verkündigung und der Heimsuchung, die einen viel größeren Maßstab haben, wären als «lebende Bilder» gedacht.

SCHLUSS.

In der vlämischen Malerei der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts liegt der Hauptakzent auf der Zeichnung. Sie beschränkt sich nicht mehr auf die Aufgabe, die Form der Dinge wahrheitsgemäß wiederzugeben, sondern gewinnt an sich dekorativen Wert, der sogar häufig auf Kosten der Naturtreue in den Vordergrund tritt. Bei der Behandlung der Figur, der Landschaft, der Architektur, der Drapierungen und des Stillebens findet sich eine Häufung von kleinen Linien, die eckig und hart aneinander stoßen. Es soll damit eine zierliche und zugleich lebhafte Wirkung erzielt werden. Ein ähnlicher Geschmack war bereits von der italienischen Kunst des späteren Quattrocento vertreten worden. Obgleich diese in Italien selbst damals schon als veraltet empfunden wurde, wenden sich ihr jetzt die Niederländer zu. Sie eignen sich hauptsächlich das an, was ihrer Neigung zum Dekorativen am meisten entsprach: das abwechslungsreiche Ornament und die Architekturformen. Die älteren, konservativen und die oberflächlichen Künstler begnügen sich mit dieser Uebernahme, alle aber beginnen ausnahmslos damit.

Obgleich diese ornamentale Richtung der vlämischen Malerei so die ersten Beziehungen zu Italien knüpft, führt sie doch keine neue Entwicklungsphase herauf, sondern ist eher als ein Abschluß der Spätgotik zu betrachten. Hatten sich doch auch Architektur und Plastik, trotzdem sie die alten Formen noch beibehielten, zu einem ähnlichen rein dekorativen Stil mit der gleichen Tendenz zur äußersten Belebtheit entwickelt. Und gerade jetzt erst gewinnen die spitz- oder kielbogenartigen Rahmungen der Bilder allgemeine Beliebtheit. Daher ist auch das Ornament der Frührenaissance nur eine vorübergehende Erscheinung in der niederländischen Malerei. Es verschwindet schon um die Mitte des Jahrhunderts mit dem Aufkommen einer neuen Stilperiode. Ein gutes Beispiel dafür ist das

Motiv der Ruine. An Stelle der zusammengestellten, naiv überladenen Gebilde treten dann schmucklose, auf archäologischen Studien beruhende Wiedergaben antiker, meist römischer Bauwerke.

Die die italienische Ornamentik tragenden Architekturformen erlangen dort eine größere Bedeutung für die Entwicklung der Malerei, wo nicht nur ihr dekorativer, sondern auch ihr formaler Wert erkannt wird, d. h., wo sie den Niederländern ein Gefühl für die Tektonik der italienischen Renaissance vermitteln und durch ihre Gradlinigkeit zur Klärung der Raumdarstellung beitragen. Schon im 15. Jahrhundert wandten die Niederländer Verkürzungen, Schneidungen und Deckungen an, um eine Tiefenwirkung zu erzielen. Im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts aber werden diese Mittel nach italienischem Vorbild zu einem konsequenten, auf festen Zahlenverhältnissen beruhenden System zusammengeschlossen. Damit wird die vollkommene Beherrschung der perspektivisch konstruierten Raumdarstellung gewonnen.

Diese zog eine neue Auffassung des raumfüllenden Gegenstandes nach sich. Als schwierigste und lohnendste Aufgabe kommt vor allem der nackte menschliche Körper in Betracht. Nicht die Beschäftigung mit dem Nackten an sich ist charakteristisch für den italienischen Einfluß auf die vlämische Malerei, denn von Jan van Eyck bis Memling treffen wir immer wieder Aktfiguren, deren Aeußeres realistisch durchgebildet ist. Im 16. Jahrhundert aber wird der Nachdruck auf den Körperbau gelegt, auf das Zusammenpassen der Teile der Höhe, Breite und Tiefe nach und auf die Verschiebungen, die ein Wechsel der Stellung mit sich bringt. Auch die Italiener hatten endgültige Lösungen dieser Probleme erst um die Jahrhundertwende im Hinblick auf die Antike gefunden. Es ist natürlich, daß die Vlamen sich nun bezüglich der Darstellung des Menschen an die großen Cinquecentisten oder wenigstens an einen Uebergangsmeister wie Signorelli wenden, und daß sie den altrömischen Skulpturen Beachtung schenken. Damit suchen sie den zeitlichen Vorsprung der Italiener einzuholen und auch im italienischen Sinne modern zu werden. Die neue Art der Figurenbehandlung verlangte einen großen Maßstab und legte damit den Grund zu dem monumentalen Stil des 17. Jahrhunderts. Allerdings bleiben die vlämischen Maler vorerst weit hinter ihren Vorbildern zurück. Im Eifer, das Neuerlernte zu verwerten, wird die Formgebung übertrieben hart und plastisch. Das Interesse für das Detail drängt sich immer wieder vor und verhindert den ungezwungenen Zusammenschluß zur Einheit.

Um die starke Modellierung zu rechtfertigen, wird eine scharfe Beleuchtung bevorzugt. Hinsichtlich der Verteilung von Licht und Schatten

unterstützt die von Italien übernommene Theorie die Erfahrung. Auch die Lichtführung wird weniger vom Standpunkt des Malers als dem des Zeichners betrachtet. Die farbige Behandlung findet im Verhältnis zum 15. Jahrhundert wenig Beachtung. Sie sinkt zuweilen fast zum bloßen Kolorismus herab. Die Wiedergabe der Dinge in Bezug auf ihre materielle Beschaffenheit wird immer mehr vernachlässigt.

Die Beobachtung der kubischen Werte der Dinge wirkt wieder zurück auf Komposition und Raumdarstellung. Die gebogenen Flächen ersetzen allmählich die raumbildenden Graden; die Bilder bauen sich aus Massen auf. Damit werden die raumstützenden Architekturen entbehrlich. Dieser Prozeß beginnt aber erst gegen die Mitte des Jahrhunderts.

Die Beherrschung der Mechanik des menschlichen Körpers erleichtert die Darstellung des seelischen Lebens. Die «sprechenden» Stellungen und Gebärden der Italiener, die den Nordländern bisher unbekannt waren, werden eingeführt. Solange man noch nicht mit der nötigen Freiheit über sie verfügt, wirken sie oft unleidlich posenhaft, aber es ist so doch eine Fülle von neuen Motiven für die vlämische Malerei gewonnen.

Mit der Ausbildung der Technik — das Wort im weitesten Sinne gefaßt — ist eine bedeutende Ausdehnung des Stoffkreises verknüpft. Gossart führt eine Anzahl mythologischer Darstellungen ein. Doch handelt es sich hier kaum um mehr als Namensänderungen altbekannter Vorwürfe. Adam und Eva heißen nun Neptun und Amphitrite; Bathseba oder Susanna wird zur Danae, und es ist bezeichnend, daß das männliche Pendant zur Danae ein dornengekrönter Christus ist. Dem Künstler bedeutete eben der Inhalt seiner Bilder sehr wenig gegenüber dem formalen Problem. Orley dagegen sucht durch das Studium der italienischen Kunst die Fähigkeit zu gewinnen, große epische und dramatische Sujets zu bewältigen. Die Legende und das Gleichnis wird mehr als früher zur Darstellung herangezogen. Vor allem findet Orley in dem alten Testament ein ergiebiges Stoffgebiet, das in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts eine so große Rolle spielen sollte. In der Teppichweberei tritt zu den alten Vorwürfen die Behandlung kriegerischer und friedlicher Tagesereignisse. Die Schlachtenbilder schildern das Treiben der Söldner und des Trosses, die Jagdszenen zeigen Episoden aus dem heiteren Leben der höfischen Welt. Es sind damit neben Bosch und Metsys Ansätze zum Sittenbild geschaffen, die bisher allzu wenig beachtet sind. — An der «Santa Conversazione» der Italiener finden die Niederländer der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wenig Geschmack. Offenbar störte der Mangel an Handlung. Unter den Ausnahmen, die diesen Bildtypus aufnehmen, steht in erster Linie Blondeels Madonnenbild in Brügge, St. Sauveur.

Die vlämischen Maler der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die als Romanisten bezeichnet werden, suchen noch intensiver ihr Heil in Italien, auf das sie schon von ihren Lehrern in der Heimat hingewiesen wurden. Sie entledigen sich der Aufgaben, die sich ihre Vorgänger gestellt hatten, mit größerer Geschicklichkeit. Daneben bieten sich dieser Periode ganz neue Probleme, die eine gesonderte Betrachtung für sie erfordern.

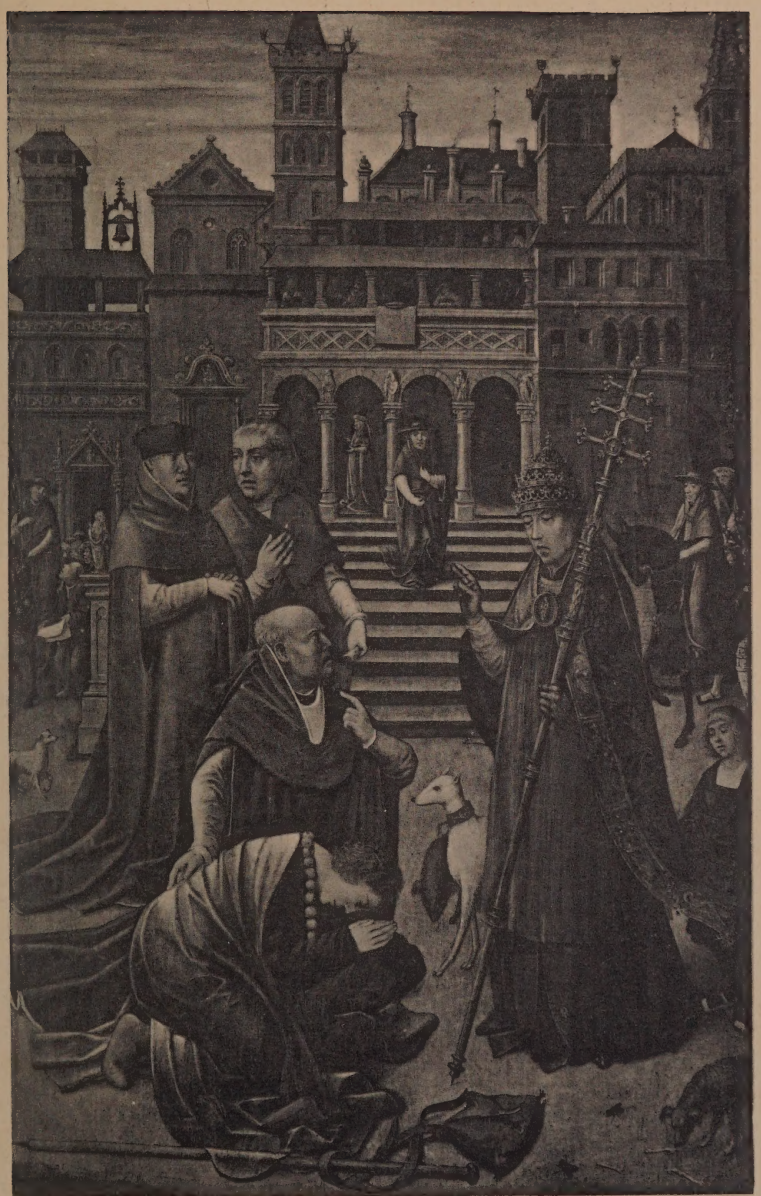
In der Tatsache, daß sich die Vlamen des 16. Jahrhunderts lernbegierig an ein anderes Volk anschlossen, ist es begründet, daß ihre Malerei mehr auf der Reflexion als auf intuitivem Schaffen beruht. Dieses rationelle Element lähmt die künstlerische Wirkung ihrer Werke. Das Können aber, das sich die vlämische Renaissance mit größtem Fleiß aneignet und das sie mit einer gewissen Absichtlichkeit zur Schau stellt, war für die bewegte großzügige Kunst des 17. Jahrhunderts notwendige Voraussetzung[1].

---

[1] Ueber Jean Bellegambe, der in Douai an der Grenze Frankreichs seine Kunst ausübte und über seine architektonischen Renaissancemotive siehe die ausführlichen Erörterungen von C. Dehaines: La vie et l' œuvre de Jean Bellegambe. Lille 1890.

TAFELN.

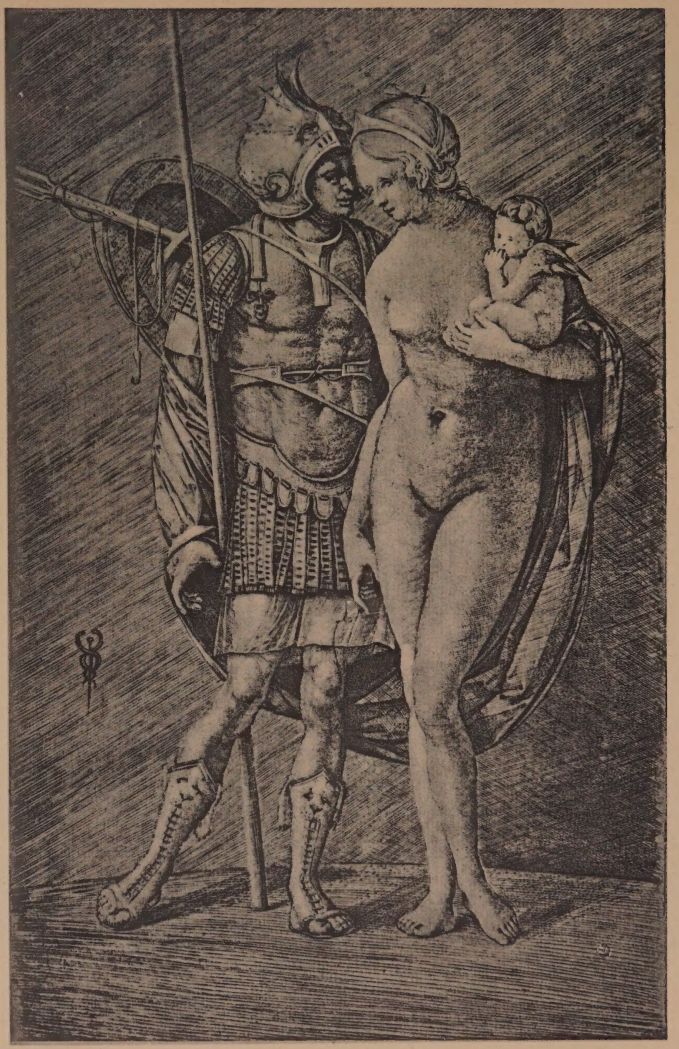
Pfeiler.
Fra Fil. Lippi.
S. Maria sopra Minerva.
Disputation des Thomas von Aquino.



Der hl. Rochus wird vor der Loggia della Benedizione vom Papst gesegnet.
(Antwerpen, Jakobskirche.) Unbekannter Meister von 1517.

Pfeiler.
Gossart. Der hl. Lukas.
Gemälde-Galerie.

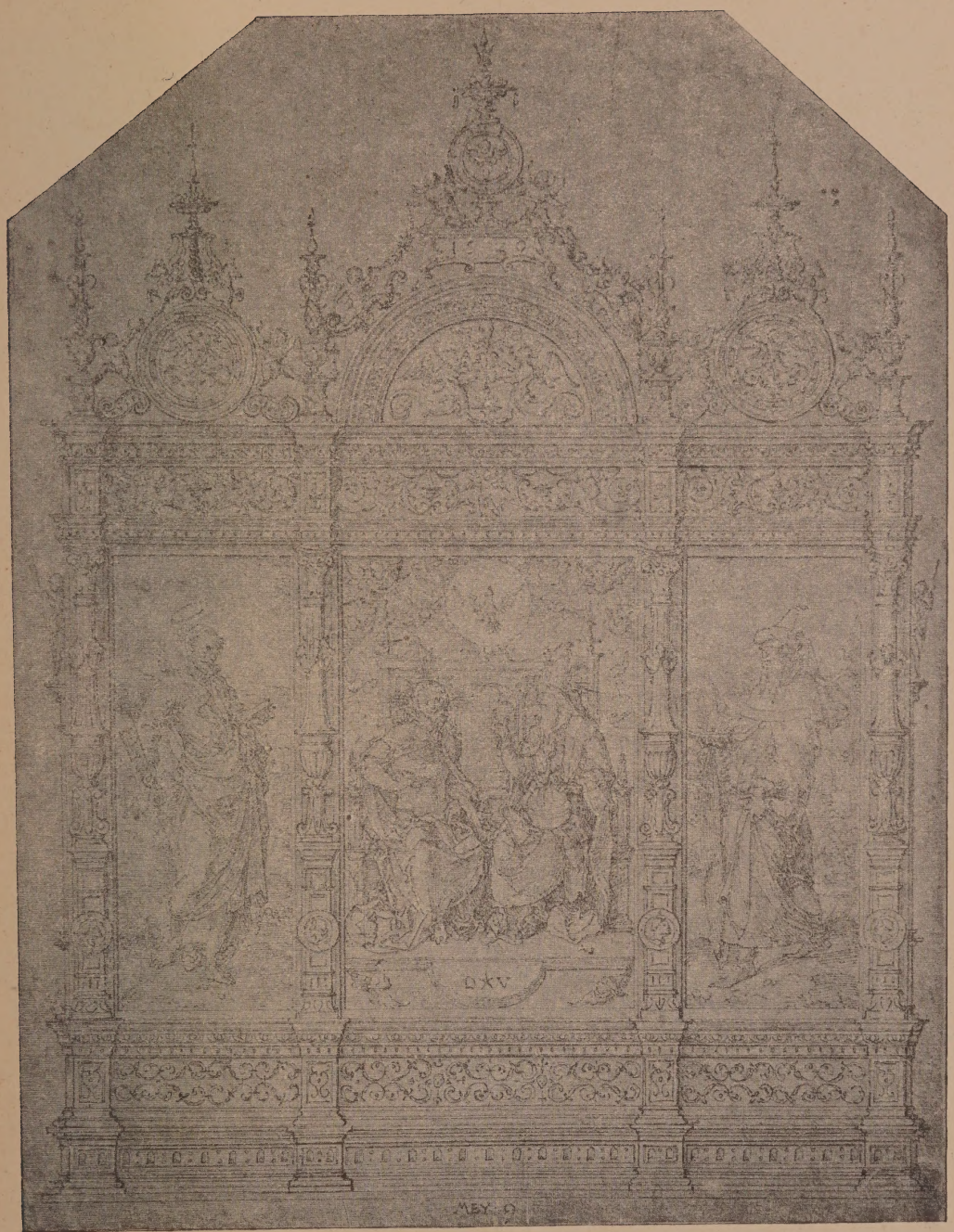
Gossart, Neptun und Amphitrite.
Berlin, Museum.



Jacopo de Barbari, Mars und Venus.

B. v. Orley, Die Prüfungen und die Geduld des Hiob.
(Brüssel.)

Signorelli, Sturz des Antichrist.
(Orvieto. Fresken im Dom.)



Dirk Vellert. Altarentwurf.

Sammlung Edm. v. Rothschild (Paris.)
(Am Beets: Dirk Vellert. Onze Kunst 1908.)

83-B1185

26. Jacques Dubroeucq von Mons. Ein niederländischer Meister aus der Frühzeit des italienischen Einflusses. Von *Robert Hedicke*. Mit 42 Lichtdrucktafeln. 30. —
27. Fiorenzo di Lorenzo. Eine kunsthistorische Studie. Von *Siegfried Weber*. Mit 25 Lichtdrucktafeln. 12. —
28. Kirchenbauten der Auvergne. Von *Felix Witting*. Mit 9 Abb. im Text. 3. 50
29. Rembrandt und seine Umgebung. Von *W. R. Valentiner*. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —
30. Roger van der Weyden und Roger van Brügge mit ihren Schulen. Von *C. Hasse*. Mit 15 Tafeln. 6. —
31. Die Schlange des Paradieses. Von *Hugo Schmerber*. Mit 3 Tafeln. 2. 50
32. Florentinische Maler um die Mitte des XIV. Jahrhunderts. Von *Wilhelm Suida*. Mit 35 Lichtdrucktafeln. 8. —
33. Don Lorenzo Monaco. Von *Osvald Sirén*. Mit 54 Lichtdrucktafeln. 20. —
34. Die Entstehung des jonischen Kapitells und seine Bedeutung für die griechische Baukunst. Von *Maximilian von Groote*. 3. —
35. Der Nimbus und verwandte Attribute in der frühchristlichen Kunst. Von *Adolf Krücke*. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —
36. Zur Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Weitere Untersuchungen. Von *Wilhelm Pinder*. Mit 4 Doppeltafeln. 4. —
37. Raffaels Disputa. Eine kritische Studie über ihren Inhalt. Von *Anton Groner*. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 3. 50
38. Die romanische Portalarchitektur in der Provence. Von *Rudolf Bernoulli*. Mit 19 Abbildungen und 1 Uebersichtskarte. 4. —
39. Die «Madonna piccola Gonzaga». Untersuchungen über ein verschollenes und angeblich wiedergefundenes Madonnenbild von Raphael. Von *Emil Jacobsen*. Mit 3 Lichtdrucktafeln. 2. 50
40. Zur Charakteristik der klassischen Basilika. Von *Hermann Wurz*. Mit 12 Abbildungen im Text und 5 Lichtdrucktafeln. 5. —
41. Die Madonnendarstellung in der altniederländischen Kunst von Jan van Eyck bis zu den Manieristen. Von *Margarete Siebert*. 2. 50
42. Betrachtungen über die italienische Malerei im 17. Jahrhundert. Von Dr. *Hugo Schmerber*. Mit 30 Tafeln in Lichtdruck. 20. —
43. Plastische Dekoration des Stützwerkes in Baukunst und Kunstgewerbe des Altertums. Von *Erwin Wurz*. Mit 83 Abbildungen. 8. —
44. Giacomo Barozzi da Vignola. Von *Hans Willich*. Mit 38 Abbildungen im Text und 22 Tafeln. 12. —
45. Der Gemäldezyklus der Galerie der Maria von Medici von Peter Paul Rubens. Von *Karl Grossmann*. Mit 9 Lichtdrucktafeln. 8. —
46. Francesco Botticini. Von *Ernst Kühnel*. Mit 40 Abb. auf 15 Tafeln. 7. —
47. Die ravennatischen Sarkophage. Von *Karl Goldmann*. Mit 9 Lichtdrucktafeln. 5. —
48. Die wichtigsten Darstellungsformen des hl. Sebastian in der italienischen Malerei bis zum Ausgange des Quattrocento. Von *Detlev Freiherr von Hadeln*. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 4. —
49. Studien zu Michelangelo. Von *Fritz Burger*. Mit 6 Lichtdrucktafeln und 7 Autotypien. 3. —
50. Francesco Laurana. Eine Studie zur italienischen Quattrocentoskulptur. Von *Fritz Burger*. Mit 37 Lichtdrucktafeln und 49 Abbildungen im Text. 20. —
51. Sienesische Meister des Trecento in der Gemäldegalerie zu Siena. Von *Emil Jacobsen*. Mit 55 Abbildungen auf 26 Tafeln. 8. —
52. Die kirchliche Kunst des XIII. Jahrhunderts in Frankreich. Studie über die Ikonographie des Mittelalters und ihre Quellen. Von *Emile Mâle*. Mit 127 Abbildungen im Text und 1 Lichtdrucktafel. Deutsch von *L. Zuckermandel*. 20. —
53. Meister- und Schülerarbeit in fra Angelicos Werk. Von *Alois Wurm*. Mit 3 Lichtdrucktafeln. 4. —

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00645 6301

54. Die Entwickelung des Madonnentypus bei Leonardo da Vinci. Von *Alexandra Konstantinowa.* Mit 10 Lichtdrucktafeln. 6. —

55. Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter. Ihre Beziehungen zu Kultur und Glaubenslehre. Von *Hans von der Gabelentz.* 14. —

56. Leonardostudien von *Hans Klaiber.* 6. —

57. Zur Kunst der Bassani. Von *Ludwig Zottmann.* M. 47 Abb. auf 26 Taf. 10. —

58. Ueber die Porträts der Caterina Sforza und über den Bildhauer Vincenzo Onofri. Von *Adolf Gottschewski.* Mit 45 Abbildungen auf 18 Tafeln. 8. —

59. Das Quattrocento in Siena. Studien in der Gemäldegalerie der Akademie. Von *Emil Jacobsen.* Mit 120 Abb. auf 56 Tafeln. 20. —

60. Vita e Opere di Salvator Rosa, pittore, poeta, incisore. Con poesie e documenti inediti del *Leandro Ozzola.* Con 41 illustrazioni in 21 tavole. 20. —

61. Anfänge und Entwickelungsgänge der alt-umbrischen Malerschulen, insbesondere ihre Beziehungen zur frühsienesischen Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der umbrischen Malerei. Von *Walter Rothes.* Mit 40 Abb. auf 25 Tafeln. 10. —

62. Der Kruzifixus in der bildenden Kunst. Von Dr. *Gustav Schönermark.* Mit 100 Abbildungen. (gebd. M. 12.—) 11. —

63. Leben, Werke und Schriften des Bildhauers E.-M. Falconet (1716–1791). Von *Edmund Hildebrandt.* Mit 39 Abbildungen auf 21 Lichtdrucktafeln. 15. —

64. Die Architekturen Raffaels in seinen Fresken, Tafelbildern und Teppichen. Von *Max Ermers.* Mit 34 Abbildungen auf 17 Tafeln. 10. —

65. Die Grundrißentwicklung der römischen Thermen. Nebst einem Verzeichnis der erhaltenen altrömischen Bäder mit Literaturangaben. Von *Ernst Pfretzschner.* Mit 67 Abb. auf 11 Doppeltafeln in Lichtdruck. 8. —

66. Eine Gebäudegruppe in Olympia. Von *Albert Schwarzstein.* M. 5 Tfln. 3. 50

67. Antikes Traufleisten-Ornament. Von *Martin Schede.* Mit 81 Abb. auf 12 Lichtdrucktafeln. 6. 50

68. Die Werke des florentinischen Bildhauers Agostino d'Antonio di Duccio. Von *Andy Pointner.* Mit 39 Abb. auf 22 Lichtdrucktafeln. 20. —

69. Der Felsendom in Jerusalem und seine Geschichte. Von *Richard Hartmann.* Mit 5 Lichtdrucktafeln. 4. 50

70. Jesuitismus und Barockskulptur in Rom. Von *Walther Weibel.* Mit 10 Lichtdrucktafeln. 6. —

71. Das Pelargikon. Untersuchungen zur ältesten Befestigung der Akropolis von Athen. Von *August Köster.* Mit 6 Lichtdrucktafeln. 3. 50

72. Das Quellwunder des Moses in der altchristlichen Kunst. Von *Erich Becker.* Mit 7 Tafeln. 8. —

73. Die Porträtdarstellungen der Mediceer des XV. Jahrhunderts. Von *Trifon Trapesnikoff.* Mit 60 Abb. auf 35 Tafeln. 8. —

74. Sodoma und das Cinquecento in Siena. Studien in der Gemäldegalerie in Siena. Mit einem Anhang über die nichtsienesischen Gemälde. Von *Emil Jacobsen.* Mit 112 Abb. auf 54 Tafeln. 20. —

75. Der Sockel, seine Form und Entwicklung in der griechischen und hellenistisch-römischen Architektur und Dekoration von den ältesten Zeiten bis zur Verschüttung Pompejis. Von *Max Vetter.* Mit 8 Tafeln. 5. —

76. Studien über Michelangelo. Von *Julius Lange.* Aus dem Dänischen übersetzt von *Ida Jacob-Anders.* Mit 7 Tafeln. 4. 50

77. Der italienische Einfluß in der vlämischen Malerei der Frührenaissance. Von *Charlotte Aschenheim.* Mit 5 Lichtdrucktafeln. 3. —

Unter der Presse:

Studien über Leonardo da Vinci. Von *Jul. Lange.* Mit zahlr. Abbildungen.

Kritisches Verzeichnis der Handzeichnungen zu den Medicigräbern. Von *Julius Baum.* Mit zahlreichen Abbildungen.

Angelo Bronzinos Werke. Von *Hanns Schulze.*

Siena im Quattrocento und seine kunsthistorische Bedeutung. Von *G. F. Hartlaub.* Mit zahlreichen Abbildungen.

Weitere Hefte in Vorbereitung. – Jedes Heft ist einzeln käuflich.